فنون الكوميديا

من خيال الظل.. إلى نجيب الريحاني

فنون الكوميديا

من خيال الظل ... إلى نجيب الريحاني

تقديم

بهذه الدراسة في فنون الكوميديا على المسرح المصرى مضافاً اليها دراستى السابقة للكوميديا المرتجلة أكون قد قطعت أرض الكوميديا المسرحية كلها منذ مصر المملوكية حتى يومنا هذا .

وقد كان همى فى هاتين الدراستين أن أقطع الأرض أولاً ثم أتمهل لدى بعض الأماكن التى تشوقنى أو تعدنى بنتائج هامة. فعلت هذا وشعور واضح بالخطر يستحثنى ويستعجل خطواتى. خطر أن تندثر النصوص القديمة أو يقل الاهتمام بها. ومن ثم نسدر فيما نقوم به الآن من إنشاء كوميديا عصرية مقطوعة الصلة بتراث الماضى، أو قليلة المعرفة به.

ولو أن هذا حدث فعلاً لثبت ذلك الانفصام الخطر الذى نجده الآن بين كوميديا الجماهير العريضة، وكوميديا المثقفين، والذى جعل من الكوميديا المسرحية بنائين منفصلين: أحدهما يزدحم بالناس حتى ليضيق بهم يضحكون فيه ملء قلوبهم وبطونهم، والثانى تغشاه كثرة من المثقفين ومن لف لفهم، يستمتعون بالبسمة والفكرة المتألقة والضحكة العالية أحياناً. ضحك وهذر وصوت عال فى البناء الأول وفكر وذكاء وحوار رشيق فى البناء الثانى. ولكن، حبذا لو اتحد البناءان، فقد كان دائماً متحدين فى عصور الكوميديا الزاهية.

عرف أرستوفان كيف يؤلف بين الفكر والفرجة فى عروضه المسرحية أيام مجد أثينا، واستطاع بلوتس أن يمتع جماهير روما القديمة بالعرض المسرحى الناجح، القائم على القصة والفكاهة الزاعقة، وشىء غير قليل من الفكر، واللذع الاجتماعى. واندمج فى فن موليير

وشكسبير كل من المهرج والمفكر والشاعر، واستطاع المعلمان أن يجذبا لمسرحهما الناس من كل لون وصنف، فأصبح فنهما قومياً، واستحال من بعد عالمياً.

وفى بلادنا لم يأنف صنوع من استخدام فن الأراجوز ـ أحياناً ـ لتزجية مسرحياته، ووجد محمد تيمور أن كشكش ناجح، فاستخدم بعضاً من أسلوبه ليصل بمسرحياته الاجتماعية الى جمهور أعرض. وعرف الريحانى كيف يوائم بين الكوميديا الشعبية، وكوميديا المثقفين ويتجنب المنزلق الخطر الذى وضع الفشل فى طريق عزيز عيد: الإصرار على أن يعطى الناس ما لا يريدونه ـ فى أعماقهم ـ أو ما هم ليسوا مؤهلين لتقبله فى وقت ما.

وفى أيامنا هذه استخدم بيكيت فنون الكباريه، والمهرج فى علاجه لظاهرة الإفلاس الروحى فى الغرب، وقبله بسنوات استخدمت جون ليتلوود فنون التهريج والميوزيك هول للتنديد بالحرب العالمية الأولى وإظهار ما جرته على العالم من ويلات .

ومالى أنسى بريشت، الذى مزج الفكرة بالفرجة، بالموقف السياسى المناضل؟

لا شىء يبرر انعزال كتاب الكوميديا المثقفين عندنا عن كوميديا الشعب ـ ومن ثم عن الشعب نفسه ـ سوى عدم معرفتهم بالتراث الكبير، الذى تجمع للشعب فى هذا المجال الفتان. ومن ثم، أخذت على عاتقى هذه المهمة الثقيلة ـ مهمة أن أصل ما بين الكتاب المثقفين وبين تراث الناس فى المسرح بأمل أن يتبينوا ـ كما أتبين أنا ـ أنه لا مستقبل حقيقى لكوميدياتهم ما لم تتصل أسبابها بفن الكوميديا الشعبية ـ تأخذ منه، وتصحح فيه، وتعلم وتتعلم.

لقد شهد هذا العصر ظاهرة تغلب فنون الكوميديا المختلفة، على التراجيديا وأصبحت الكوميديا بهذا فن الحاضر، وهى ستزداد أهمية وقوة فى المستقبل، اذ تتوالى انتصارات الإنسان على البيئة وعلى نفسه، مما يفتح للتفاؤل ـ جوهر الكوميديا ـ أوسع الأبواب.

ومن المهم لفننا المسرحى أن تكون الكوميديا عندنا بعيدة الجذور، واسعة الرقعة، موفورة الحظ من الوجدان القومى، طيبة، دافئة القلب بفضل احتضانها للجماهير، وولع الجماهير بها.

وإلى السير فى طريق الجماهير أدعو كتاب الكوميديا جميعا.

على الراعى

٣٠ ديسمبر ١٩٧٠

الفصل الأول

المقامة على المسرح

بعد طول تسكع فى الطرقات والمجتمعات وقاعات الدرس، دخلت المقامة المسرح. دخلته أخيرا بعد أن غازلته طويلا، وتحرشت به تحرشا متصلا.

لو أخذنا بما يقوله الدكتور عبد الحميد يونس[1] من أن «المقامة فى أصلها أدب تمثيلى، وأنها من القيام فى دار الندوة إبان العصر الجاهلى» وأنها: «كانت تمثيلاً مباشراً متواصلاً ، يقوم به ممثل فرد» فسوف نجد من طبيعة الأشياء أن تعود المقامة من حيث بدأت. وسوف نلحظ، ونحن نتتبع المراحل المختلفة التى عددها الكاتب وهو يستعرض تطور المقامة، أنها كانت تعتمد دائماً على الحضور... حضور الناس فى النادى، أو مجلس الخلفاء، أو حضور الطلاب فى قاعة الدرس، أو احتشاد الجمهور فى أماكن السمر المختلفة.

ونتبين كذلك أن هذا الحضور كان يقف على رأسه فنان مؤد من نوع أو آخر: أما الراوية الممثل فى دار الندوة، أو الزاهد الحريص على تأدية المعنى فى حضرة الخلفاء والسلاطين والوزراء، أو الممثل الفرد فى حالة المقامة الشعبية التى تستهدف التعليم والتسرية فى وقت واحد.

كان هناك دائما مؤد، ومؤدى اليه، فنان وجمهور، ولم تنفصل المقامة قط عن «الحضور»،حتى فى الطور الذى دفعها اليه «بديع الزمان» «والحريرى»، حيث المقامة نص أدبى يعتد به، ولكنها فى الوقت ذاته أدب حى قابل للتمثيل.

(١) كتاب خيال الظل، ص١٠. العدد ١٣٨ من سلسلة المكتبة الثقافية.

لنأخذ مثلا: «المقامة المضيرية» لبديع الزمان. مقامة تستحق ما نالته من شهرة، وتستأهل أن توضع فى مكان الصدارة من أدب المقامات، لما فيها من فن راق يرسم به بديع الزمان شخصيتها الرئيسية: التاجر الحديث النعمة، الكثير الفخر بنفسه وزوجه وماله، الثابت منه والمنقول. الفرد المنكفىء على ذاته، الذى لا يرى الاهاً، ولا يقدر وجوداً الى جوارها، أو حتى حقاً فى وجود. ممثل الطبقة الجديدة التى تندفع فى لذة ونهم وحب استطلاع لا شك فيه الى دنيا جديدة تريد أن تكتشفها وتمتلكها، وتصد غيرها عنها.التاجر الرأسمالى فى دور التكوين، الذى يسعى بالتدليس والنصب وانتهاز الفرص الى تجميع أقصى ما يستطيع من مال وعقار، لا يبالى فى سبيل هذا أن يغش جاراً، أو يأخذ من محتاجة مالها بالثمن البخس، حتى إذا فرغ من جرائم النهار، دعا الضيفان ليلاً وأولم لهم، كى يتخذهم شهوداً ونظارة لعمل فنى يؤلفه من واقع مغامراته، ويجعل نفسه فيه البطل الوحيد وسط جمع من المغفلين.

كل هذا تقدمه «المقامة المضيرية» فى تركيب يجمع بين الأسلوب الأدبى المتأنق، والتصميم الفنى الدقيق،الى جوار الهدف الاجتماعى الواضح، تجمع هذا فى تركيب يؤلف بين القصة والمسرحية بحيث تؤثر فينا المقامة كيفما اقترينا منها، إن شئنا قرأناها ،تخيلنا احداثها وإن أردنا جسدناها على المسرح بالتمثيل المباشر أمام جمهور محتشد، أو بالتمثيل المنقول فى السينما أو التليفزيون، وأمام جمهور منتشر.

والدراما هنا ـ من ناحية الشكل ـ تعتمد على الأحداث المتوالية وليس على الحدث الواحد المتأزم المنفرج. ومن ناحية المزاج الفنى والنفسى، يمكن مقارنتها بما يعرف فى تاريخ الدراما «بكوميديا الأمزجة»، والتى تقدم دراسة كاريكاتورية مبالغاً فيها فى شخصية إنسانية منتزعة من واقع المجتمع، فتعزل أبرز صفاتها، وتضخم فيها ،تنفخ، حتى تستوى الشخصية الفنية أمامنا قائمة على ركيزة نفسية واحدة.

وفى حالة «المقامة المضيرية»، يقدم لنا بديع الزمان واحدة من هذه الشخصيات: شخصية التاجر المتفاخر الشره، ويقيم له علاقات مع غيره من الشخصيات السوية تنتهى بكشفه والضحك عليه، ونقد سلوكه الفردى والاجتماعى معا. وهو أمر مشابه لما فعله الكاتب المسرحى الانجليزى «بن جونسون» بعد بديع الزمان بحوالى خمسة قرون، حين أخذ يكتب مسرحياته القائمة على الشخصيات المفردة الصفات، وإن كان الإنجليزى قد حشد فى مسرحياته شخصيات منحرفة كلها، أدار بينها الأحداث وجعلها تتولى تعرية بعضها البعض، دون اعتماد على مقارنتها بشخصيات سوية تحقيقاً لهذا الكشف.

ولو شئنا أن نقطع المقامة المضيرية إلى مشاهد، لما وجدنا فى هذا عنتاً، فإن هذا التقطيع موجود فعلا، لا يحتاج إلا مجرد «تفصيص».

المشهد الأول: يبدو فيه أبو الفتح الاسكندرى، الشخصية الدائمة فى مقامات البديع، وهو وسط جمع من التجار كلهم دعى إلى وليمة قدمت فيها المضيرة، فما أن يراها أبو الفتح

وقد أخذت من الخوان مكانها، ومن القلوب أوطانها، حتى يقوم منتفضاً كمن لسعته عقرب وهو يسب المضيرة وصاحبها، ويلعن آكلها وطابخها معاً. ويظنه المدعوون يمزح، ولكنهم يتبينون أن أبا الفتح أخذ بعين الجد، فهو يتنحى عن الخوان، ويترك مساعدة الإخوان. ويصبح لا مفر من أن ترفع المضيرة الشهية، فانظر بأى صورة حركية اخاذة، تصف المقامة عملية الرفع المؤلمة هذه: «ورفعناها فارتفعت معها القلوب، وسافرت خلفها العيون، وتحلبت لها الأفواه، وتلمظت لها الشفاه»!

وينتهى هذا المشهد والمدعوون ملتفون حول أبى الفتح، يسألونه تفسيرا لهذه الواقعة المثيرة ـ واقعة أن يتخلى أبو الفتح طائعاً مختاراً، بل وبكثير من الارتياح ورغبة واضحة فى دفع الأذى، عن أكلة شهية، كانت جديرة أن تكون هنية، وسط خلان ظراف، وفى مجمع مرح:

الراوى: ولكنا ساعدناه على هجرها، وسألناه عن أمرها.

أبو الفتح: قصتى معها أطول من مصيبتى فيها، ولو حدثتكم بها لم آمن المقت واضاعةالوقت.

المدعوون: هات ....

ومن ثم يبدأ المشهد الثانى.

وفيه يبدو أبو الفتح وقد استجاب ـ كارهاً ـ لالحاح تاجر من تجار بغداد، وقبل دعوة له لتناول المضيرة فى داره. وهنا تأخذ يد البديع القادرة فى بناء شخصيته الرئيسية أمامنا جزءاً جزءاً، تاره برواية ما يقع فى الحاضر أو ما وقع فى الماضى من أحداث، وتصرفات، أو بالحركة يديرها البديع أمامنا إدارة موجزة مقتصدة، ولكنها كالفاكهة الناضجة ـ تكاد تتفجر بالمحتوى لدى أقل لمسة.

فهو يقول فى وصف الحاح التاجر على الدعوة إنه لزم أبا الفتح الاسكندرى «ملازمة الغريم، والكلب لأصحاب الرقيم»[1] وما أبلغ هاتين العبارتين من إرشاد المسرحى لمخرج وممثل يكون من نصيبهما تجسيد شخصية التاجر، يوما ما.

ويمضى أبو الفتح مع مضيفه الملحاح، فيجعل هذا يتحدث طول الطريق عن زوجته، يثنى عليها، ويفديها بمهجته، ويصف حذقها فى صنعتها، وتأنقها فى طبخها ويقول، مورداً سلسلة من الصور المتحركة الأخاذة: كأنها شريط سينما أخذ من واقع الحياة، بطريقة غير محضرة ولا مسبقة .

التاجر: يامولاى، لو رأيتها، والخرقة فى وسطها، وهى تدور فى الدوار، من التنور

(١) أهل الكهف.

إلى القدور، ومن القدور إلى التنور، تنفث بفيها النار، وتدق بيديها الابزار. ولو رأيت الدخان وقد غير الوجه الجميل، وأثر فى ذلك الخد الصقيل، لرأيت منظراً تحار فيه العيون. وأنا أعشقها لأنها تعشقنى، ومن سعادة المرء أن يرزق المساعدة من حليلته... ولا سيما إذاكانت من طينته. وهى ابنة عمى لحا، طينتها من طينتى، ومدينتها مدينتي، وعومتها عمومتى، وأرومتها أرومتى[1]. لكنها أوسع منى خلقاً، وأحسن خلقاً.

أبو الفتح: صدعنى بصفات زوجته...! ولكن، ها نحن قد انتهينا الى محلته.

التاجر: يا مولاى، ترى هذه المحلة؟ هى أشرف محال بغداد، يتنافس الأخيار فى نزولها ويتغاير الكبار فى حلولها، ثم لا يسكنها غير التجار. ودارى فى السلطة من قلادتها. كم تقدر يامولاى، انفق على كل دار فيها؟ قله تخميناً، إن لم تعرفه يقينا.

أبو الفتح: الكثير[2]!

التاجر: ياسبحان الله، ما أكبر هذا الغلط، تقول الكثير فقط؟! (يتنفس الصعداء)[3]سبحان من يعلم الأشياء.

أبو الفتح: انتهينا الى باب داره.

التاجر: هذه دارى، كم تقدر يامولاى أنفقت على هذه الطاقة؟

أبو الفتح:......؟

التاجر: أنفقت والله فوق الطاقة، ووراء الفاقة، كيف ترى صنعتها وشكلها؟[4]

ابو الفتوح:........؟؟!!!

التاجر: أرأيت يالله مثلها؟! انظر الى دقائق الصنعة فيها، وتأمل تعريجها فكأنما خطت بالبركار. وانظر الى حذق النجار فى صنعة هذا الباب. اتخذ من كم؟ قل [5]«ومن أين أعلم؟». هو ساج من قطعة واحدة.. اذا حرك أن، واذا نقر طن، من اتخذه ياسيدى؟ اتخذه أبو اسحق بن محمد البصري، وهو، والله، رجل نظيف الاثواب، بصير بصنعة الأبواب، خفيف اليد في العمل... بحياتى لا إستعنت إلا به على مثله...

أبو الفتح:...

التاجر: وهذه الحلقة، تراها؟

أبو الفتح:....

التاجر:اشتريتها فى سوق الطرائف من عمران الطرائفى بثلاثة دنانير معزية. وكم فيها ياسيدى من الشبه؟

---

(١) الاطناب هنا ليس مجرد استعراض للقدرة اللغوية لدى الكاتب كما هو الحال في مواضع كثيرة من هذه المقامة والمقامات عامة. وإنما يخدم هنا غرضاً فنياً واضحا ،هو المعاونة فى تصوير ميل التاجر الى التشدق بالكلمات.

(٢) هذا الرد المقتضب بليغ فى تعبيره عن شديد ضجر أبى الفتح .

(٣) يتنفس الصعداء لان الفرصة واتته ـ واسعة ـ للحديث.

(٤)، (٥) يلحظ التاجر صمت أبى الفتح المتصل فلا يبالى، بل يروح يلقن أبا الفتح الاسئلة التى كان هذا خليقاً أن يوجهها الى التاجر، ولو كان مهتماً حقاً بالموضوع، ثم يأخذ يجيب على تلك الأسئلة دون مشاركة من أبى الفتح. كل همه أن يتصل كلامه، الذى هو فى الواقع كلام شخصيتين معاً، اغتصبه جميعاً لنفسه ذلك التاجر المفتون بذاته وبالكلام.

أبو الفتح:... .

التاجر: فيها ستة أرطال، وهى تدور بلولب فى الباب، بالله دورها، ثم انقرها وأبصرها، وبحياتى عليك لا اشتريت الحلق إلا منه، فليس يبيع إلا الأعلاق.

أبو الفتح:.. .

التاجر: «يقرع الباب ويدخل الاثنان الدهليز».عمرك الله يادار، ولا خربك ياجدار، فما أمتن حيطانك، وأوثق بنيانك، وأقوى أساسك...! تأمل بالله معارجها، وتبين دواخلها وخوارجها، وسلنى: كيف حصلتها، وكم من حيلة احتلتها حتى عقدتها؟

أبو الفتح:... .

التاجر: كان لى جار يكنى أبا سليمان، يسكن هذه المحلة، وله من المال ما لا يسعه الخزن.... مات رحمه الله وخلف خلفاً أتلفه بين الخمر والزمر... وأشفقت أن يسوقه قائد الاضطرار، الى بيع الدار.... ثم أراها، وقد فاتنى شراها، فأنقطع عليها حسرات، إلى يوم الممات، فعمدت الى أثواب لا تنض تجارتها، فحملتها اليه....وساومته على أن يشتريها نسية... وسألته وثيقة بأصل المال ففعل... ثم تغافلت عن اقتضائه، حتى كادت حاشية حاله ترق فأتيته فأقتضيته، واستمهلنى فأنظرته، والتمس غيرها من الثياب فأحضرته، وسألته أن يجعل داره رهينة لدى... ففعل. ثم درجته بالمعاملات الى بيعها حتى حصلت لى بجد صاعد... وقوة ساعد. وأنا بحمد الله مجدود فى مثل هذه الاحوال، محمود.

أبو الفتح:... .

التاجر: وحسبك أنى كنت منذ ليال نائماً فى البيت مع من فيه إذ قرع علينا الباب، فقلت من الطارق المنتاب؟ فاذا امرأة معها عقد لآل... تعرضه للبيع، فأخذته منها أخذة خلس... (يلفت نظر ضيفه الى حصير). اشتريت هذا الحصير فى المناداة، وقد أخرج من دور آل الفرات، وقت المصادرات... وكنت أطلب مثله منذ الزمن الأطول فلا أجد... ثم اتفق انى حضرت باب الطاق، وهذا يعرض فى الاسواق، فوزنت فيه كذا وكذا ديناراً تأمل بالله دقته ولينه، وصنعته ولونه... وإن كنت سمعت بأبي عمران الحصيرى فهو عمله، وله ابن يخلفه الآن فى حانوته، لا توجد اعلاّق الحصر إلا عنده، فبحياتى لا اشتريت الحصر إلا من دكانه...ونعود الى حديث المضيرة، فقد حان وقت الظهيرة، ياغلام. (يظهر غلام) الطست والماء.

أبو الفتح: الله أكبر، ربما جاء الفرج... (الغلام يتقدم).

التاجر:ترى هذا الغلام؟

أبو الفتح: (تبدو عليه علامات الانهيار، بعد أمل قصير الامد).

التاجر: (سادرا) إنه رومى الأصل، عراقي النشىء، تقدم ياغلام واحسر عن رأسك، وشمر عن ساقك، وانفض عن ذراعك، وافتر عن أسنانك، وأقبل وأدبر.(الغلام يفعل) بالله من اشتراه؟! اشتراه والله أبو العباس، من النخاس. «للغلام» ضع الطست، وهات الإبريق (الغلام يفعل، يأخذ التاجر الطست يقلبه ويدير فيه النظر ثم ينقره).انظر الى هذا الشبه، كأنه جذوة اللهب، أو قطعة من الذهب، شبه الشام وصنعة العراق... تأمل حسنه، وسلنى: متى

اشتريته؟!.

أبو الفتح:....

التاجر: اشتريته والله عام المجاعة، وادخرته لهذه الساعة. ياغلام، الإبريق.(الغلام يقدم الابريق، التاجريقلبه).وانبوبه منه، لا يصلح هذا الإبريق إلا لهذا الطست. ولا يصلح هذا الطست إلا مع هذا الدست، ولا يحسن هذا الدست إلا فى هذا البيت، ولا يجمل هذا البيت إلا مع هذا الضيف.أرسل الماء ياغلام، فقد حان وقت الطعام. «الغلام يفعل» بالله ترى هذا الماء، ما أصفاه! أزرق كعين السنور، وصاف كقضيب البللور. وهذا المنديل! سلنى عن قصته.

أبو الفتح:... .

التاجر: هو نسج جرجان، وعمل ارجان، وقع إلى فاشتريته، فاتخذت امرأتى بعضه سراويلا، واتخذت بعضه منديلاً، ودخل فى سراويلها عشرون ذراعاً، وانتزعت من يدها هذا القدر انتزاعاً، وأسلمته الى المطرز حتى صنعه كما تراه وطرزه، ثم رددته من السوق، وخزنته فى الصندوق. (ينتبه لحظات الى أنه أفرط فى الكلام) ياغلام، الخوان، فقد طال الزمان، والقطاع، فقد طال المصاع، والطعام فقد كثر الكلام.

(الغلام يأتى بالخوان، التاجر يقلبه، وينقره ببناته، ويعجمه بأسنانه)عمر الله بغداد فما أجود متاعها، وأظرف صناعها! (ينسى نفسه من جديد) تأمل بالله هذا الخوان، وانظر إلى عرض متنه، وخفة وزنه، وصلابة عوده، وحسن شكله.

أبو الفتح: (تبدأ تظهر ثورته المكبوته) هذا الشكل، فمتى الاكل؟!

التاجر: الآن. عجل ياغلام، الطعام (مستمرا فى وصف الخوان) لكن الخوان قوائمه منه.

أبو الفتح: (تجيش نفسه)[1] لقد بقى الخبز وآلاته، والخبز وصفاته، والحنطة من أين اشتريت أصلاً، وكيف اكترى لها حملاً، وفى أى رحى طحن، واجانة عجن، وأى تنور سجر، وخباز استأجر. وبقى الحطب من أين احتطب، ومتى جلب، وكيف صفف حتى جفف، وحبس حتى يبس. وبقى الخباز ووصفه والتلميذ ونعته، والدقيق ومدحه، والخمير وشرحه، والملح وملاحته، وبقيت السكرجات، من اتخذها، وكيف انتقذها، ومن عملها، والخل كيف انتقى عنبه، أو اشترى رطبه، وكيف صهرجت معصرته واستخلص لبه، وكيف قير حبه، وكم يساوى دنه، وبقى البقل كيف احتيل له حتى قطف، وفى أى مبقلة رصف، وكيف تؤنق حتى نظف. وبقيت المضيرة كيف اشترى لحمها، ووفى شحمها، ونصبت قدرها، وأججت نارها، ودقت أبزارها، حتى أجيد طبخها وعقد مرقها. وهذا خطب يطم، وامر لا يتم.[2].

(يقوم)

التاجر: أي تريد؟

أبو الفتح: حاجة أقضيها.

---

(١)،(٢) فن المقامة هو الفن الكامن المركز. وعلينا دائما أن نحتلب ما فيه من معنى، وهدف، وموقف، وحركة.انظر الى العالم النفسى الكامل، المختبىء وراء عبارة: «تجيش نفسه»، وعبارة: «أمر لا يتم» بكل ما تحوى الاخيرة من غضب ويأس وعزم على انهاء الموقف بأية وسيلة.

التاجر: يامولاى، تريد كنيفاً يزرى بربيعى الأمير، وخريفى الوزير، قد جصص اعلاه، وصهرج أسفله، وسطح سقفه، وفرشت بالمرمر أرضه... يتمنى الضيف أن يأكل فيه؟

أبو الفتح: كل انت من هذا الجراب، لم يكن الكنيف فى الحساب. (يخرج نحو الباب مسرعا ،هو يعدو والتاجر يتبعه).

التاجر: يا أبا الفتح! المضيرة.

صبيان: (يظنون المضيرة لقبا لابى الفتح. يصيحون). يا أبا الفتح، المضيرة، يا أبا الفتح المضيرة.

أبو الفتح: (يرمى أحدهم بحجر، يسقط الحجر على عمامة رجل ويغوص فى رأسه، يتجمع الناس حول أبى الفتح، ويتناولونه بالنعال، القديم منها والجديد، ويصفعونه الصفع كله، بين لين وشديد، ثم يساق الى الحبس).

أبو الفتح: أقمت عامين فى ذلك النحس، فنذرت أن لا آكل مضيرة ما عشت، فهل أنا فى ذا يا آل همدان ظالم؟

الجمع: جنت المضيرة على الأحرار، وقدمت الأراذل على الاخيار.

❋❋❋

هذا عمل فنى كامل، تقرؤه بسهوله كقصة، وتستطيع أن تشاهده مجسداً على المسرح على شكل مسرحية من فصل واحد يحتويها أطار تبدأ منه الأحداث وتنتهى إليه وهو إطار الجماعة يقوم فيها أبو الفتح راوياً قصته.

وما تحسبه العين المتعجلة منولوجاً ينفرد فيه التاجر بالكلام إنما هو فى الحقيقة ديالوج بين أبى الفتح ومضيفه. ديالوج بعض الاجزاء الأولى منه فقط صامتة، التعبير فيها موكول إلى فن التمثيل الايمائى، وفيه تأخذ مشاعر الضيق، والملل، تتفاقم فى نفس أبى الفتح حتى تتحول إلى غضب شديد، ثم ثورة متفجرة وإذ ذاك ينقلب الحوار الصامت إلى آخر متكلم، وتأخذ الحمم تتدفق من فم أبى الفتح بصوت لا يزال يعلو ويعلو حتى ينتهى بالعبارة الحاسمة المفضية إلى فعل مادى شديد: «وهذا خطب يطم، وأمر لا يتم». ومن ثم تزول حواجز الصمت نهائياً من دور أبى الفتح فى المسرحية ،يصبح هذا الدور ناطقاً متحركاً، ويدفع هذا بالاحداث إلى نهايتها المضحكة.

كل ما ينقص هذه المقامة حتى تتضح قيمتها المسرحية ممثل قدير يستطيع أن يقوم بعبء دور صعب، هو دور أبى الفتح، ويكون قادراً على الجمع بين التمثيل الصامت وأداء الانفعالات المكبوته، بطريقة مقنعة، ثم الانتقال منها إلى الثورة التى تبدأ من القرار، كنوع من حديث النفس، عند قول أبى الفتح: «لقد بقى الخبز وآلاته»، ثم تتدرج فى الإفصاح وتعلو الطبقة رويدا رويدا حتى نصل إلى النهاية الحادة الزاعقة: «كل أنت من هذا الجراب... الخ».

❋❋❋

ومن مقامات بديع الزمان، ننتقل إلى الحريرى تلميذه النجيب، ومقامات هذا الأخير لا ينقص الأفضل فيها سمات مسرحية واضحة، مثل المقامة العاشرة الرجبية، التى يصور فيها الحريرى بطله الدائم أبا زيد فى عملية أخرى من عمليات الاحتيال العديدة التى يشغل نفسه بها على امتداد المقامات التسع والاربعين، قبل أن يتوب فى المقامة الخمسين، ويلزم المسجد.

فى هذه المقامة، يحتال أبو زيد على قاض ضعيف النفس، فيقدم له شركاً، فتى مليحاً، يدعى أبو زيد أنه قتل ابنه، ومن ثم فهو يقدمه للقاضى ليحاكمه ويحكم فيما بينهما. ويقع القاضى فى شرك الغلام المليح، ويريد أن يستبقيه لنفسه فيعرض على أبى زيد أن يطلق سراح الفتى نظير مال يؤديه القاضى لأبى زيد، يقدم جزءاً منه عاجلاً، والباقى يدفعه فى غده. ويقبل أبو زيد العرض، شريطة أن يلازم الفتى ليلته، حتى اذا أصبح الصباح تقاضى باقى الفدية، وترك للقاضى الغلام. وبالطبع يأخذ أبو زيد المال، ويهرب بالفتى، ويبين لنا أن الفتى انما هو ابن أبى زيد، لم يتورع عن أن يتخذه فخاً يتصيد به المال من ضعاف النفوس.

ومثل المقامة الثالثة عشر البغدادية، التى يتنكر فيها أبو زيد فى زى امرأةعجوز تمشى ووراءها صفار جياع، وتحتال حتى تقنع جماعة من الكرام بأن يبذلوا لها عطاء ويجزلوا فيه، حتى إذا انتفخت جيوبها بالمال، أماطت العجوز الجلباب، وخلعت النقاب، فاذا هى أبو زيد السروجى، الذى يستخفه إذ ذاك الطرب بنجاح «عمله الفنى» ، فيرفع عقيرته بالغناء، متفاخرا بقدرته على تقمص الأدوار المختلفة:

اصطاد قوما بوعظ	وآخرين بشعـــر
واستفز بخـــل	عقلا وعقلا بخمر
وتارة أنا صخـــر	وتارة أخت صخـر

فهو ممثل دائم...من النوع الجوال، لا حدود لقدرته، ولا عائق يعوقه عن ممارسة فنه، بل ولا مندوحة له عن ممارسة ذلك الفن:

ولو سلكت سبيـلا	مألوفة طول عمـرى
لخاب قدحى وقدحى	ودام عسرى وخسرى

والواقع أن أبا زيد السروجى هو بذاته أكبر خلق فنى فى المقامات، أنه شخصيتها الدائمه، ومحورها، الذى تدور عليه الأحداث أبدا.

وأول ما نلقاه فى المقامات نجده فى صميم العمل، كممثل محتال يؤدى عمله على «مسرح حلقة»ا فهو فى المقامة الأولى يقوم فى «ناد رحيب، محتو على زحام ونحيب» وهو فى وسط حلقة من الناس، رجل ضامر، تبدو عليه متاعب السفر الطويل واضحة. وهو يبيع الناس اسجاعاً وجواهر لفظية، بعد أن تقمص دور الواعظ، وأخذ يؤديه بنجاح كبير تنحدر من فمه كلمات منمقة معدة من قبل، ولكنه يلفظها بطريقة توحى بأنه يرتجلها. فإذا ما انتهى

من موعظته سكت عن الكلام، وبلع ريقه، وحمل قربته، وتأبط هراوته وتهيأ للانصراف، فلما رأى الناس تحفزه للانصراف، أدخل كل يده فى جيبه وقال: اصرف هذا فى نفقتك. فقبل أبو زيد منهم عطاياهم وهو مغض الطرف، تظاهراً بالحياء، ثم جعل يودع كلاً منهم لا يتركه حتى يزايل المكان، مبالغة فى الحفاوة فى الظاهر، وحرصاً على ألا يتبعه أحد منهم ويعرف طريقة فى حقيقة الامر.

وتنتهى المسرحية القصيرة بمشهد الكشف المألوف الذى يتكرر فى باقى المقامات، إذ يتبع الحارث بن همام أبا زيد دون أن يراه هذا، فنتبين أن الرجل دجال، وأنه يقول ما لا يفعل، فهو فى نهاية المقامة يجالس تلميذاً جلسة هنية، فيها النبيذ والسميذ ،لحم جدى حنيذ «مشوى على حجر محمى». وحين يتحدى الحارث أبا زيد، ويقرعه على ختله، يرد هذا عليه ردا مفحماً: ان يكن يلجأ إلى الخداع والاحتيال، فإن هذا هو ما دفعه إليه الدهر، على أنه يراعى فى كل «عملياته» ألا يتورط فى أعمال يدنس منها عرضه، وما حيلته بعد هذا فى مجتمع سيىء التنظيم، يدفع الناس إلى ارتكاب الأخطاء.

ولو انصف الدهر فى حسكمه	لما ملك الحكم أهل النقيصة

أبو زيد السروجى، إذن، ممثل ممتاز، محترف، يأكل من فنه، ويتجلى هذا الفن أكثر ما يتجلى حين تتوافر فى المقامة عناصر أخرى الى جوار الشخصية التشخيصية، مثلما يحدث فى المقامة الاربعين التبريزية واختار هذه المقامة ـ رغم موضوعها الشائك ـ لأنها أقرب مقامات الحريرى الى العمل المسرحى كما نعرفه.

هناك الى جوار أبى زيد، الذى يتنكر هذه المرة فى زى زوج مضطهد، يخرج مع نسائه لملاقاة القاضى والشكوى من واحدة منهن، هناك شخصية الزوجة السليطة اللسان «الباهرة السفور» التى لا تتحرج أن تطرق أدق الموضوعات وأكثرها صراحة، أمام القاضى والتى لا تعرف لا الحياء ولا الهزيمة فى عرض قضيتها وتصر الاصرار كله على نيل جائزتها، مستخدمة فى هذا سلاحى التهديد والفصاحة. وهناك شخصية القاضى، الذى يخرج عما ألفناه فى قضاة الحريرى الآخرين، ومنهم محب للدعابة يضحك حين يكتشف أنه قد وقع ضحية احتيال، بل ويزيد على ما أخرج من مال، مالاً آخر، معلنا أنه ضعيف أمام الأدباء، حتى ولو كانوا محتالين «المقامة الخامسة والاربعون».

وغيره يضحك أيضاً حين يكتشف غفلته، ولكنه يحاول أن يعيد أبا زيد لمجلسه، لا لينتقم منه وإنما ليعظه، ويعلمه أن عطاء الآخرة هو خير له وأولى «المقامة التاسعة».

أما القاضى فى المقامة الاربعين، فإنه ينهار لدى تبينه حقيقة ما حدث له، فقد كان وطن نفسه على أن يحكم بين متخاصمين، فإذا به ضحية داهيتين لا دفع لهما ولا سبيل لتوقيهما، فإذا حاول أن يشترى سكوت واحد منهما وهو الزوج، راجياً أن ينجو من الورطة، هبت الزوجة فى وجهه، شاهرة هراوة التهديد بالتشهير، رافعة زخارف الملق فيضطر الى أن

ينقدها ديناراً هى الاخرى. ثم يكاد يبكى وهو يفعل هذا ـ فان قاضينا بخيل بقدر ما هو فاقد لروح الفكاهة ـ ويعلن انتهاء جلسات ذلك اليوم، ويصرف المتقاضين ويغلق الباب، ويروح يبكى ديناريه، فيضطر حاجبه إلى أن يبكى لبكائه، حرصاً على لقمة العيش، وإن كان فى الواقع منعطفاً الى المحتالين الماهرين مقدراً لفنهما، فهو ينصحهما ألا يكررا هذا الفصل مرة أخرى: «فما كل قاض قاضى تبريز، ولا كل وقت تسمع الأراجيز».

هذا التمايز فى رسم الشخصيات يمتد حتى أقلها شأناً، كما رأينا فى حالة الحاجب، كما يجعل من القاضى شيئاً آخر أكثر أهمية من قاضى الحريرى المعتاد ـ يجعله ذا بعدين واضحين، فهو ممثل لأمير المؤمنين، الذى باسمه يحكم ويطلب إلى المحتالين كشف حقيقة أمرهما، وهو فرد له مشكلته الخاصة: بخله، وضعفه، وقلة حيلته، تتجمع عليه جميعا فتجعله يلجأ الى الشكوى الخفيضة أولاً، يبرطم، ويهمهم، ويغمغم، ثم يجعل للاحتجاج موضوعاً هو «القضاء ومتاعبه»، ثم ينتقل من الشكوى إلى النحيب، ومن هذا إلى الزعيق بصوت عال، ثم إلى إطلاق المحكمة، بدعوى أن اليوم مذموم، وأن القاضى فيه مغموم، وينتهى المشهد الفكاهى بالبكاء الثنائى، وبخروج القاضى، ليلقى حاجب الدرس المستفاد.

هذه القصة الخاصة تتقدم بالعمل خطوات فى سبيل النضج، لأنها تجعله قائماً على حكايتين لا حكاية واحدة «كما هو الحال فى المقامة الخامسة والأربعين، وموضوعها، مشابه لمقامتنا الحالية، فيها أيضاً زوجان يتخاصمان أمام قاض ـ ومن ثم تكون الشخصيات الرئيسية فى المقامة الاربعين هذه: الزوج والزوجة، والقاضى، وتبرز بعد هذا ـ على قصر دوره ـ شخصية الحاجب.

أما موضوع المقامة، الذى وصفته بأنه شائك، فانه يدور حول زوج يشكو للقاضى نشوزاً فى زوجته، وزوجة تتهم زوجها بالشذوذ فى علاقته بها، فانه يأتيها من غير المأتى. ولا يكاد الزوج يعرض قضية عصيان زوجته على القاضى ويحظى منه بموافقة مبدئية على أن هذه جريمة تستوجب العقاب، حتى تتلقف الزوجة طرف الحديث فتلقى بالسر المشين، ومن ثم يندفع الزوجان فى فاصل من «الردح» يشينهما جميعاً، وإن كان لا يحرجهما قط، وإنما يحرج القاضى، ويجعله يقع بسهولة فى الشرك الذى نصب له.

وأغلب الظن أن أبا زيد، قد اختار ضحيته بعناية «ويؤيد هذا قول الحاجب: فما كل قاض قاضى تبريز» وقدر أنه لو أحرجه بعرض موقف يجرح الحياء، أمامه، فسيسعى جاهداً ليتخلص من الحرج، ويبذل بعض ماله ـ وهو الشحيح ـ طلباً للنجاة. وفعلاً، يسمع القاضى قول المتخاصمين الفاحش ثم يقول: «قد وافق شن طبقه»، ثم يطلب من الرجل أن يترك جانب الخصومة الشديدة، وإلى المرأة أن تدع السباب، وتقر إذا أتى رجلها البيت من الباب! وترى الزوجة أن القاضى قد دخل المصيدة فتقول: والله لا أمكن له من نفسى إلا إذا أطعمنى وكسانى. وهنا يقرر القاضى أن يمارس سلطاته فيعمل فى قصتهما نظره الألمعى، وفكرة اللوذعى «والحريرى هنا يسخر من قلة عقل القاضى أو قلة تبصره» ، ويقطب وجهه، ويقلب

لهما ظهره، ويتكىء على سلطان أمير المؤمنين، ويطلب منه أن يعرف السر.

ويقول له أبو زيد إنه رجل سوى فى علاقته بزوجته، وإن كلا منهما يحب الآخر ويخلص له، كل ما هنالك أنهما قد افتقرا حتى أرملا، فلا طعام ولا شراب.

ويجد القاضى واجباً عليه إزاء الفقر المدقع أن يدفع شيئا من مال فتهب الزوجة فى وجه القاضى محذرة أن يعطى زوجها، ويهملها هى:

كأنه لم يـدر أنى التـى ... لقنت الشيخ الاراجيـــزا
وأننى ان شئت غادرتـه ... أضحوكة فى أهل تبريـــزا

وهنا يتبين القاضى أن قدميه كليهما قد تورطتا فى خيوط الأحبولة، فيدفع ماله وهو يتأوه. ومنذ البداية يحدد الحريرى سمات شخصياته بوضوح. فالقاضى بخيل من النوع الذى «يرى فضل الامساك، ويضن بثقالة السواك». والزوجة «باهرة السفور، ظاهرة النفور» وحين يهددها الخطر يصفها بأنها «تذمرت وتنمرت، وحسرت عن ساعدها وشمرت» وهى لا تتردد فى أن تقول أنها هى التى كتبت لزوجها دوره فى المسرحية، وأن القاضى لو أصر على تجاهلها فستجعل منه اضحوكة أهل تبريز أما الزوج: فلسان فاحش سليط، ومكر وذكاء معاً، يجعلانه يقدر متى يكذب، ومتى يكون فى صالحه أن يكشف الكذبة.

فهذا عمل آخر به سمات درامية واضحة، وهو فى رأيى يفضل عمل بديع الزمان، من حيث قلة اعتماده على الرواية، وعلى ما يحدث خارج المسرح من أحداث، والتفاته الواضح الى الحوار بالكلام وبالشخصيات وبالأحداث، وعنايته بتمايز الشخصيات.

❋❋❋

دخلت المقامة المسرح وهذه عدتها من السمات الدرامية: قدرة على عرض قصة، وحبكها ودفع أحداثها إلى أزمة ثم انكشاف وشخصية رئيسية ثابتة تدور من حولها الاحداث، وشخصيات أخرى يتفاوت حظها من جودة التصوير والبناء، وحوار تتبادل فيه الصور الفنية، والألفاظ الرقيقة أو الغليظة، كما تتبادل الأفكار. وهذا كله عتاد لا بأس به، وفى رأيى إنه كان خليقاً أن يعرف طريقة إلى التجسيد، لو كانت هناك فرصة معقولة للسماح بمبدأ التشخيص عن طريق البشر.

أما وقد كان هذا المبدأ مرفوضاً من أساسه، بل ومحرماً، فقد قنع كل من بديع الزمان والحريرى بأن يكتبا مسرحياتهما الجنينية هذه ويسجلاها على الورق، تاركين للراوية أن يقوم بمهمة الممثل الفرد، أو للذهن أن يتخيل أحداث العمل كلها ويرسم شخصياته ويدير حركته على المسرح الوحيد الذى لا يناله رقيب ولا تمتد اليه يد سلطة، وهو مسرح العقل. وهنا يجدر بنا أن نحاول القاء ضوء جديد على دور الراوية فى أدبنا القصصى وعلى الأخص فى ذلك

النوع من الأدب القصصي الذى يتحرق رغبة فى أن يتحول إلى مسرح، مثل بعض مقامات البديع والحريرى.

فقد طال اعتقادنا بأن هذا الراوية يروى أحداثه وحسب وإنه ليس قادراً على الأداء التمثيلى، لأن التمثيل محرم وبالتالى فليس ثمة حاجة للتأهيل له. غير أن المقارنه ببيئات وفنون أخرى، تلقى ضوءاً جديداً على الراوية وقدرته على التمثيل. ففى الملايو، يستخدم فن خيال الظل، ممثلاً واحداً فقط، يناط به أداء الأدوار جميعاً، ليس لأن التمثيل محرم، وإنما لأنه مقدس، لا يجوز لكل الناس أن يقوموا به، إنه رسالة دينية، يقوم فيها السعيد المختار، بدور الوسيط بين عالم البشر وعالم الأرواح، ولهذا فإنه يصبح طوال العرض رسول السماء إلى البشر، وحرام عليه أن يغادر قاعة العرض طوال الليل. وعليه كذلك أن يمر بتدريبات ويرعى قواعد وأصولاً خاصة تمنحه فى النهاية القدرة على إضفاء الحياة على شخوصه الظليلة، وبين هذه التدريبات تمارين على الزهد، وعلى فقدان الوعى المتعمد، وعلى المرور بحالات الصرع.

والنتيجة أن الممثل الفرد فى خيال الظل فى الملايو يصبح المؤدى العام المنتدب، يؤدى عن السماء ما تريد أن تقوله، ويؤدى للبشر رسالة السماء، فهو فى مركز فريد حقاً، إنسان مقدس وبشرى عادى معاً، ومن هنا تفرده، وضرورة هذا التفرد، ومن هنا أيضاً يأتى الاستغناء عن ممثلين آخرين إلى جواره، فلا حاجة لهم من جهة، ولا رغبة فى قيامهم من جهة أخرى، الكل قانع بأن يؤدى الممثل الفرد المهمة كلها، نيابة عن السماء ونيابة عن أهل الارض.

والرأى عندى أن شيئا من هذه النظرة قد تسرب إلينا عبر قرون الأدب العربى. الشاعر فى الأدب العربى فرد فنان ذو قدرات خاصة تتيح له أن يعرض قضية قومه فى أحسن صورة ممكنة، وهو إلى جوار هذا متصل بالجن، الذين يوحون إليه بعض ما يقول، فهو أيضاً وسيط بين عالمين، الوسيط الوحيد فى قومه.

وفى الأدب الشعبى، يقوم الشاعر بمهمة الممثل الفرد [1]، بطريقة تقرب إلى درجة ملحوظة من ممثل خيال الظل فى الملايو، الكل يعتبره الوحيد القادر على الوساطة بين عالم الناس، وعالم الملاحم الشعبية، بل أن بعضهم يعتبره مؤهلاً ـ ومن ثم قادراً ـ على التحكم فى مصائر أبطال هذه الملاحم، ولعل هذا هو بعض السر فى المنازعات التى كانت تقوم بين أنصار بطل ما وأنصار خصمه ـ كل يريد أن ينتصر بطله هو ـ والتى كانت تنقلب أحياناً على الراوية نفسه بوصفه وثيق الصلة بالأبطال ومن ثم المسئول عن هزيمة المهزوم، فيناله إذ ذاك شىء من أذى الغاضبين.

المهم ان هذا الضوء الجديد الذى أسعى إلى القائه على مهمة الراوية، أن نلتفت الى أن

(١) انظر ـ فى هذا الصدد المقالة الممتعة التى كتبها الدكتورعبد الحميد يونس فى مجلة: «المجلة» ـ فبراير ١٩٦٠ ـ بعنوان: «الشاعر والربابة» وتحدث فيها عن المظاهر التمثيلية فى الملاحم الشعبية، ولفت النظر فيها إلى أشياء هامة منها:

* أن المنشدين كانوا يتخصصون كل فى سيرة بذاتها. منهم من يتخصص فى سيرة عنترة ومنهم من ينشد سيرة سيف =

تفرد فنان ما بكل الأدوار لا يعنى بالضرورة انتفاء عنصر التمثيل الحقيقى المقنع فى عملية الرواية. إن هذا التفرد ينبع من حقيقة أن التمثيل عن طريق عديد من الافراد قد كان محرماً ويمثل النتيجة العامة لهذا المنع سلباً وإيجابا. أما السلب فأمره معروف، وأما الإيجاب فهو هذا الندب العام، عن طواعية واختيار من قبل الجمهور، لفرد ممتاز كى يقوم بالأداء التمثيلى كله، لأنه الوحيد المؤهل لذلك. فهذا التسليم هو مجرد حد للفن، لا قيد عليه، الحد الذى يشكل الفن ولا يضر به.

❊❊❊

دخلت المقامة المسرح عن طريق خيال الظل، دخلته بطريقة قاطعة حين كتب ابن دنيال فى مقدمة «طيف الخيال» يقول: صنفت من بابات المجون... ما إذا رسمت شخوصه وبوبت مقصوصه، وخلوت بالجمع، وجلوت الستارة بالشمع، رأيته بديع المثال، يفوق بالحقيقة ذاك الخيال.[1]»

والكلمات الأربع الاخيرة فى هذه العبارة جديرة بأن نقف بازائها متأملين، فهى الشهادة الواضحة بأن المقامة قد خرجت أخيراً من إسار مسرح العقل، أو الأداء التمثيلى المخدود، الى رحابة المسرح الحقيقى، وأنها ـ بحكم هذا الانطلاق ـ قد أصبحت شيئاً أحسن وأكثر تفوقاً مما كانت عليه ـ أصبحت تفوق الحقيقة ـ أى الحقيقةالتى يمثلها التجسيد المنظور الملموس القائم أمام أناس من لحم ودم ـ ذاك الخيال ـ أى الخيال الذى أنتجها والذى ظلت تعيش فيه حتى دخلت المسرح هنا نلتقى بالمبدأ المسرحى المعروف، القائل بأن العمل المسرحى لا وجود حقيقى له الا فوق الخشبة وبمحضر من الجمهور، لذلك يتحدث ابن دانيال أيضاً عن وسائل التجسيد الناجح، وعناصره الضرورية: يجب أن تكون هناك ستارة مجلوة بالشمع، ويجب كذلك ـ وهو الأهم ـ أن يكون هناك جمع من الناس «يخلو» بهم الفنان، أي يخلق فيهم ذلك المزاج النفسي الذى يتيحه الارتباط بين أصدقاء فى جلسة خاصة، أو خلوة، وهذه درجة عالية من درجات

= بن ذى يزن...وهكذا. وهذا يشبه من بعيد عملية توزيع الأدوار فى حقل المسرح.

* أن هؤلاء المنشدين كان لهم مخزون عام من الشعر، والكلام المقفى، ووصف المعارك والمواقف، ينقلونه من سيرة إلى أخرى لأنه عام، صالح «للخدمة» فى أى مكان. وهذا عتاد فنى شبيه بما كان ممثل الكوميديا الشعبية الايطالية يملكه فى حقل التمثيل.

*وأ المنشد كان يعتمد أحياناً على واحد أو اثنين لا يرددون معه اللحن وحسب، وإنما يقومون فى كثير من الاحيان مقام الشخوص الأخرى، التى توجه إليها الحركة والإشارة والحديث.

* وأن الشاعر كان يعتمد على لون ساذج من ألوان المهمات المسرحية يدل على السلطان أو السلاح.

* وأن فن الانشاد كان يتداخل مع فن تمثيل الفرد الواحد. الذى عرفه الشعب باسم «الحكاواتى»، وهذا الفن كان يعتمد على تمثيل فعلى يقلد فيه الحكواتى الشخصيات، ويلون صوته بمشاعر الغضب أو الفرح،ويعكس تغير اللهجات بين عرب وعجم، ويصدر أحياناً ما يشبه الحوار بين رجلين أو امرأتين أو رجل وامرأة.

(١) اقرأ بابات ابن دانيال فى كتاب: «خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال، تحقيق ودراسة: الدكتور ابراهيم حمادة. وزارة الثقافة ـ ١٩٦٣.

أمام أناس من لحم ودم ـ ذاك الخيال ـ أى الخيال الذى أنتجها والذى ظلت تعيش فيه حتى دخلت المسرح هنا نلتقى بالمبدأ المسرحى المعروف، القائل بأن العمل المسرحى لا وجود حقيقى له الا فوق الخشبة وبمحضر من الجمهور، لذلك يتحدث ابن دانيال أيضاً عن وسائل التجسيد الناجح، وعناصره الضرورية: يجب أن تكون هناك ستارة مجلوة بالشمع، ويجب كذلك ـ وهو الأهم ـ أن يكون هناك جمع من الناس «يخلو» بهم الفنان، أي يخلق فيهم ذلك المزاج النفسي الذى يتيحه الارتباط بين أصدقاء فى جلسة خاصة، أو خلوة، وهذه درجة عالية من درجات العرض المسرحى الناجح.

ثم يمضى ابن دانيال فيعرض علينا بابته الأولى: «طيف الخيال» والثانية: «عجيب وغريب»، وسننظر فيهما معاً من حيث قدرتهما على تحويل المقامة من نص مكتوب موجه لأداء الفردى ـ الفعلى أو الإمكانى ـ الى الأداء الجمعى فى مسرح حقيقى وأمام جمهور حاضر بكل جوارحه، يحسب الفنان لحضوره ولرضاه ألف حساب.

❋❋❋

يتحول راوية المقامة فى بابات ابن دانيال الى رئيس لفرقة مسرحية أفرادها هم الفنانون المحركون لشخوص المسرحية الظليلة.

لكن: عوضاً عن أن يروى الرئيس شيئا عن حوادث وقعت فى الماضى، نراه يتوجه بالحديث مباشرة الى جمهوره، مقدما لهم فنه بكلمة قصيرة، كما يحدث فى بابة طيف الخيال، عارضاً محت،ى هذا الفن وأسلوبه المختلف اساسا عن اسلوب الرواية.

عن المحتوى يقول الريس:

خيالنا هذا لأهل الرتـــب   والفضـل والبذل لآهل الأدب
حوى فنون الجد والهزل فى   أحسن سمط وأتى بالعجب

أى انه فن يهدف الى الإرشاد والامتاع معًا، ويتوسل فى هذا بالبهر فى عرض عجائب المخلوقات وعجائب صناعتها وتقديها على المسرح.وعن الأسلوب، يوضح الريس النقطة الرئيسية التى يمتاز بها فنه عن فن الرواية، أو المقامة المروية:

اذ قام فيه ناطق واحـــد   عن كل شخص ناظر واحتجب.

فالأداء هنا ـ يقول الريس ـ متعدد الاصوات، بتعدد الشخوص، أى أنه تمثيل فعلى، وليس رواية.

وهو ـ الى هذا ـ فن معتمد أساساً على رضى الجمهور وعلى عطائه، لا يجد الريس حرجاً فى هذا، بل هو يبرزه ويطالب بالرضى والعطاء معاً.

مذاهب الفضل به جمة   فنطقوه سادتى بالذهب

ثم يدعو الريس من بعد شخصياته الرئيسية، لتعرض على الجمهور بأنفسنها أمورها، وتقص حكاياتها، فيصبح الريس هنا نوعاً من رئيس البروتوكول ومذيعاً معلقًا فى وقت واحد، إذ يقدم الشخصية الأولى ويعلق عليها وبهذا تدور عجلة المسرحية.

ويدخل طيف الخيال المسرح، وهو الشخصية الثانية فى المسرحية، فيتسلم المسرحية من الريس بتعليق فكاهى ثم يتوجه هو الآخر الى الجمهور بالسلام، ولكنه يضيف إلى هذا ما تعرفه فنون خيال الظل من تقليد هو فى أصله طقس دينى، ومن توجه بالعرض المزمع تقديه الى رب السماء ورسله فى الأرض، وأهدائه إليهم جميعا.

يحدث هذا فى فنون خيال الظل الآسيوية، لأنها فنون مقدسة،[1] كما تقدمت الاشارة، خيال الظل فيها يعكس حقائق السماء،[2] ويعرضها بوساطة من المقدسين ـ على أهل الأرض.فالعرض الظلى بهذا المعنى هو عبادة، يذكر فيها اسم الإلة، ويتوجه بالعرض إليه، تقرباً اليه واستدراراً لبركته، وربطاً للجمهور بالعرض ربطاً وثيقاً، يستغل أعمق ما فيه وهو التعبد.وشىء من هذا يحدث فى طيف الخيال، حين يتوجه هذا الاخير إلى الله بالتعظيم وإلى نبيه الكريم وعترته الغر بالصلاة والسلام، ثم يسأل رب العباد الغفور:

يديـم لنا هؤلاء الحضـــور
ويبقيهم أبدا فى ســـرور
فقولوا معى يا رفاقى آمين

فهو دعاء سيردده النظارة جميعا مع أعضاء الفريق. ومن ثم يزداد ارتباطهم بالعرض توثقا.

ثم يتوجه طيف الخيال بالحديث إلى النظارة وهم أحد العناصر الرئيسية للفن الجديد، والقوة الكبرى التى أصبح على المقامة أن تشكل نفسها وفق رغباتها فيقول:

---

(١) علينا دائما أن نتذكر الأصل الدينى لخيال الظل، فإن هذا جدير بأن يلقى ضوءاً اضافياً على ما فى البابات من نوازع واتجاهات دينية. ولعله يكون واضحا مما قدمت ان ابن دنيال كان متأثراً فى هذه المقامة بتراث خيال الظل عامة، أكثر من تأثره بزهديات الحريرى فى بعض مقاماته.

(٢) العرض الظلى فى اندونسيا واحد من الطقوس الدينية، الشاشة فيه تمثل السماء، والمسرح يمثل الأرض. والاعب مندوب الاله. ويعتقد الجميع ـ الفنان وجمهوره ـ أنهم فى أمان من أى شر طوال مدة العرض.

ونظراً لبعد القرى وترامى المسافات فالجميع أيضا يكونون فى امان من الحكومة. ومن ثم يصاحب العرض تعليق واقعى من مهرج أو أكثر يدور حول ارتفاع أسعار الأرز مثلا.

واجتماع العرض الظلى القائم على مبدأ التمثيل بالوساطة... مع العرض المباشر القائم على جهد فنان بشرى يعرض نفسه على الجمهور ولا يختفى وراء ستار، ويكون ظاهرة فنية جديرة بالالتفات فى ضوء المناقشة التى سوف أقدمها حالاً. عن احتمال أن تكون العروض الظليلة فى مصر قد جمعت بين التمثيل البشرى المباشر والتمثيل المختفى وراء الشخوص والستار.

ومن بعده اليـــكم أتيـــت
لأحكى لكم بعض ما قـد رأيت

ويأخذ يحكى لهم ما هو فى الواقع مقامة تقليدية موضوعها ما كان حدث فى مصر مؤخرا من تحريم السلطان للخمر وأعمال الخلاعة والدعارة والمساخرة، فتأخذ المقامة تصور الموقف بعد التحريم تصويرا فنياً مقتدراً، فتخيل أن الشيطان قد مات ـ لابد ـ ما دامت نواميسه قد تحطمت، وأتباعه شردوا، وأدوات اللهو قد كسرت ومعدات الحظ أبيدت أو أحرقت.

وليس فى هذا كله جديد على فن المقامة سوى ما أشرت إليه من أن المقامة هنا أصبحت تقدم عن طريق شخصية مصورة ومجسدة ومتحركة، وأن جمهور المقامة غير المنظور قد تجسد فعلا فى لحم ودم.

ثم ينادى طيف الخيال على صديقه الحميم وصال، وحين يدخل هذا ويفرغ من تقديم نفسه للناس ومن ذكر مغامراته الغراميه السوية والمنحرفة معاً، ينادى هو الآخر على كاتب حساباته الشيخ بابوج، ومن ثم تتصدر المشاهد التمثيلية المسرح، ويقل نصيب المقامة التقليدية من اهتمام الفنان، ونصل إلى الحادثة الرئيسية فى البابة، وهى سعى وصال إلى الزواج ـ بعد التوبة ـ ولجوئه الى الخاطبة ـ القوادة أم رشيد، التى تقوم بالدور التقليدى للخاطبة المدلسة، فتوقع وصال فى عروس فرغت من الدنيا من زمن، قبيحة شوهاء، ولها ـ إلى هذا ـ ولد ليس أقل منها قبحا.وتنحل الازمة حين يسعى وصال إلى البطش بأم رشيد فيجدها قد ماتت.وهنا ينتقل وصال من التوبةإلى الزهد، فيقرر أن يخرج إلى الحج، تكفيراً عما تقدم من ذنبه وما تأخر.

وفى سياق هذه المسرحية القصيرة وما حوته من أحداث قليلة نتعرف على شخصيات نمطية، ظلت على الدوام جزءاً ثابتاً من محتويات مخزن الكوميديا المصرية على رأسها الخاطبة العجوز المدلسة التى تجمع بين الوساطة والقوادة، وكاتب الحسابات القبطى، الذى يخدم المسلمين، متأففاً، متأوهاً، مواصلا للشكوى، والذى يضج من الفقر، وإن كان صبره على الخدمة يحملنا على الظن بأنه يخدم نفسه أيضا، وفى السر، بما يأخذ من مال مخدومه والشاعر «المهياص» المتظاهر بالبلاغة، الذى يلقى الشعر الحلمنتيشى لتفكهة النظارة، والانتقام لهم من الشعر الفصيح الذى يصدع به الأدباء رؤوسهم، ثم لا يفهمون منه لا كثيراً ولا قليلا.

وأخيراً الطبيب الدجال، الذى يتكسب من وراء الاوبئة أكثر مما يكسب من حوادث المرض العادية، والذى يتأوه فى حسرة على الأيام المواضى التى كان فيها عدد الموتى أكبر من قدرات الأطباء والمغسلين وعمال الجنازات واللحادين مجتمعين.

فى هذه البابة نرى المقامة وقد قطعت شوطاً كبيراً فى سبيل التحولإلى عرض مسرحى،

لم تتخل عن عناصر الحكاية وانما استخدمتها مقدمات ومشهيات لعرض حادثة رئيسية بأسلوب مسرحى لا شك فيه، يتمثل فى حادثة زواج الأمير وصال.

أما البابة التى يتم فيها فعلاً تحول المقامةإلى عرض مسرحى كامل، فهى البابة الثانية: بابة عجيب وغريب. لا قصة هنا، ولا حادثة، وأنما هو فن الفرجة خالصاً من الشوائب، ومعرض للشخصيات الطريفة المتنوعة المشارب واللهجات والمواطن والحرف، تتوجه صراحة إلى الجمهور وتحتك به بوسائل متعددة، أما من خلف الستار بلسان المخايلين، أو مباشرة، قدام الستار، «وربما بين صفوف النظارة» وهذا الاحتكاك الأخير عليه شواهد فى النص سأعرض لها حالاً، وإن كانت لا ترقيإلى مقام الدليل.

وأنا أحتفى بهذه النقطة، وأعتبرها هامة، ليس فقط لمجرد التدقيق التكنيكى فى أساليب تطور المقامة، وإنما لأن حضور الجمهور بمثل هذه الطريقة البارزة هو الشىء الجديد حقا الذى تمتاز به هذه البابة عن سابقتها.وعلى سبيل الاحتفاء بهذا الحضور، ومطاوعة له، تتخلى المقامة هنا عن القصة التى تعرفها الأشكال الناضجة منها، وتتحول طواعية إلى عرض لمشاهد تمثيلية متتالية، بعضها يقوم على أساس الممثل الفرد، وبعضها الآخر على أساس حوار بين ممثلين اثنين أو أكثر.

ولكنها مشاهد لا ترفع عيونها مطلقا عن الجمهور، بل هى تدير معه حوارا متصلا عن طريق الاستعطاء، بعد كل مشهد أو عن طريق المخاطبة المباشرة أثناء بعض المشاهد.ويمكن طبعاً أن نفترض أن هذا الاستعطاء كان موجهاً إلى جمهور يصوره الفنانون على الشاشة ويوجهون له الخطاب ـ جمهور مسرحى موجود على الخشبة وحدها.كذلك ما يمنع أن تكون الإشارة التى ترد فى النص لخطاب مباشر يقوم بين الفنانين والنظارة خاصة بأشياء تحدث على الشاشة وليس بين الشخوص الفنية وبين الجمهور المتخيل.

ولكن الافتراض الآخر، يظل مع ذلك قائماً: افتراض أن يكون مسرح الظل هنا ـ فى هذا النص بالذات، قد فجر حدوده التقليدية وخرج بشخوصه الظليله لتتجول[1]وهى محمولة على أيدى الفنانين المحركين لها ـ مثلاً ـ كما يحدث فى مسارح العرائس المعاصرة حين يظهر الفنان وعروسه معاً، وينشئان صلة ما بين الجماهير وبينهما، فيرى الفنان جماهيره كيف يحرك عروسه، ويجعلها تؤدى أمامهم بعضاً من دورها بالحركة والحوار معا.هنا تقوم بين الفنان وعروسه وجمهوره علاقة تآخ، مصدرها الاساسى أن الفنان قد أطلع الجمهور على سره واعتبرهم بهذا من أسرة المسرح.

فاذا افترضنا أن مثل هذا الارتباط المباشر كان يقوم بين الفنانين والجمهور فى بابة «عجيب وغريب» وأمثالها، أمكننا أن نفهم على نحو أفضل بعض ما جاء فى هذه البابة من إرشادات مسرحية تنص على الخطاب بين الشخصيات الظليلة وبين الجمهور.

(١) فى كمبوديا تظهر شخوص خيال الظل للجمهور، نظرا لكبر حجمها

نأخذ مثلاً شخصية اللاعب البهلوانى حسون الموزون هذا هو الفنان قد جعل بهلوانه حسون يتثنى ويتقلب ويمشى مشى العقرب، يسير على رأسه تارة، ويصعد على قطع الخشب المصفوف تارة أخرى، يقف بقدمه على حد السيوف، ويتقوس من لينه، ويتناول خاتماً بجفونه، ثم يجعله معلمه «أى اللاعب الموكول به» تزل قدمه، أو تكاد.وهنا يتقدم المعلم ويخاطب الجمهور:

المعلم: هذا الطفل قد أقدم على الحتوف، ووقف زماناً على حد السيوف، وأنا أقسم بغض قده، وجلنار خده، ورمان عضده، لا أنزله الا بدرهمين، ولو أقام على هذه السيوف يومين.

الموزون: يا للمروة، يا للفتوه، تحياتى عليكم، خلونى اليكم.

وهنا تقول الارشادات المسرحية:«فيدعوه إليه من اهتزت شجرة كرمه، ويناوله درهما من فمه إلى فمه . وينصرف».كيف نقيم هذه الحادثة المسرحية؟ وكيف نفهم الارشاد الذى يليها؟

البراعة فيها ظاهرة، اذ يوقف الفنان الحركة فيها عند منحنى خطر، تتعلق عنده الانفاس، ويأخذ يهدد جمهوره تهديداً واضحاً بأنه سيتركهم فى هذا الوضع المقلق ما لم يدفعوا شيئا، ويدفعونه لمن؟.لفنان قادر فى فنه، هو حسون الموزون، الذى هو أيضاً صبى مليح، يسلط نشيد سابق على الحادثة الحالية الضوء على مفاتن جسده، وهذا هو الفتى المليح يصرخ ويستنجد بالمروة والفتوة، ويحمل ويلوح مقابلها بجزاء جسدى سخى فهناك وعد بأن يتناول الفتى الدرهم بفمه من فم «المعطى» فيحدث تماس بين الشفاه يرضى من يهمه هذا اللون من العلاقات بين جمهور مختلط.

مرة أخرى، كيف نفهم هذا؟

هل يحدث على الشاشه بين الشخصية الظليلة وبين ممثل للجمهور هو الآخر شخصية ظليلة؟أم نفترض شيئاً آخر ينبع من طبيعة هذا اللون الشعبى من ألوان العروض، الذى يحرص على إرضاء جمهوره من كل سبيل فنتخيل - دون خوف من شطط - ان اللاعب الذى يحرك شخصية الموزون، وهو صبى صغير لا ريب، كان يخرج من وراء الشاشة إلى الجمهور، ليتلقى عطاياه بهذه الطريقة الحسية التى قد نراها نحن فاقعة اليوم، دون أن نتبين انها نوع من«الفتح» الذى تعرفه صالات اللهو إلى اليوم(١)

وتأخذ مثلاً آخر:هذا هلال، المنجم، قد خرجت الشخصية التى تمثله إلى المسرح، ومعها الأدوات اللازمة: الكتاب وتخت الرمل والكرسى والاصطرلاب.فبعد حمد الله والثناء عليه، لما خلق من أفلاك، وزين السماء الدنيا به من كواكب، يمضى هلال بالخطاب إلى الجمهور فيقرأ

(١) قارن ما كان يحدث فى الأفراح حتى وقت قريب حين كان المدعورن يلصقون النقود الذهبية فى جباه الراقصات على سبيل النقوط والمتعة الحسية معا.

عليه طوالع العام، ثم يقول:

هلال: ولكننى ياسادتى أريد منكم رجلين طالعهما واحد، وخلقهما متضاد، لأتكلم على طالع الأصل والتحويل، وكواكب الزمان بالدليل...انت، ما اسمك ياولدى، وأنت أيضاً ياسيدى؟

مرة ثانية هل يحدث هذا المشهد على الشاشة بين شخصين أم ترى ظل المنجم يشير بأصبعه إلى اثنين من بين المشاهدين، كما يحدث حتى اليوم فى نمر الحواة والسحرة فى الكباريه أو الشارع على السواء - على سبيل اشراك الجمهور فى العرض اشراكا وثيقا، والتقرب اليه بطلب العون منه، ومنح بعض أفراده أدوارا ولو مؤقتة فى العرض؟

هنا وفى الحالة السابقة يمكن للأداء أن يقتصر على الشاشة كما يمكن أن يتعداها إلى صفوف النظارة.وأنا ذاهب إلى أن التحام العرض بالنظارة على هذا النحو يمكن أن يكون قد حدث تلقائيا اثناء العروض الظلية، بأن رد «فصيح» بين الجمهور ذات مرة على سؤال موجه لشخصية ظلية، أو استجاب لحركة ما مقصود بها الشاشة وحدها، فوجد «الريس» أن الفكرة طيبة، وأن أثرها حاسم فى رفع مستوى العرض، ودرجة الحماس له فقرر ادماجها فيه.

والذى نقرؤه عن هذه الفرق ومعلميها بالذات أنهم أذكياء فطنون واسعو الحيلة، حاضرو البديهة كلهم رغبة فى خدمة جمهورهم وامتاعه، لضمان الحصول على عطاياه.ومسألة ضمان العطايا هذه تجعلنا نفكر فى مشاكل الفرق من الناحية المالية.فكيف يمكن لأفرادها أن يحصلوا على منح الزبائن لهم على سبيل الضمان ما دام فى إمكان هؤلاء أن يمتنعوا عن الدفع، بل وان يتركوا القاعة - فى حالة المسرح الثابت - أو يغادروا المكان فى حالة المسرح المتنقل؟ هل كانت هناك رسوم دخول يدفعها النظارة مقدماً، فى حالة المسرح الثابت؟ لا أحد يقول لنا.

وفى حالة المسرح المتنقل، لا شىء من هذا طبعاً، وإنما الاعتماد على أريحية الزبون، وعطائه الحر

وأبسط وسائل الحصول على هذا العطاء، هى ايقاف العرض، فى واحد أو أكثر من مراحله واقتضاء أجر ما من العملاء[1]. وهذا ما يشير إليه النص الحالى فى أكثر من موضع.

هناك بالطبع احتمال أن تكون الإشارات من هذا القبيل نوعا من محاكاة الواقع، وكأن ابن دانيال ينقل لنا ما شاهده على الطبيعة بحذافيره، فيقدم لنا القراد، والبهلوان، والمشعوذ

(١) يذكر الدكتور عبد الحميد يونس «فى كتابه خيال الظل - المكتبة الثقافية عدد ١٣٨» فى معرض وصف مسرح لخيال الظل حضر عروضه أيام صباه، أنه لم تكن للعروض أجور تدفع عند الباب. ولا كانت هناك تذاكر. ولكن التمثيل كان ينقطع بعد تمهيد من صميم التمثيلية، وفى هذه الاستراحة يدفع النظارة، كل حسب طاقته، ما يشبه النقطة.

واعتقادى الشخصى أن هذا ما كان يحدث أيام ابن دانيال وغيره من فنانى خيال الظل القدامى. وهو لا يزال يحدث حتى يومنا هذا فى عروض الحواة، وغيرهم من الفنانين الجوالين من مستعرضى العاب القوة والشهامة، وفنانى البيانولا والرقص والتهريج.

شكلاً وموضوعاً معاً، الفن ووسائل حصول الفن على لقمة العيش، ولهذا جعل شخوصه الظلية تستعطى على الشاشة ولا عطاء حقيقى يأتى لها.

هذا الاحتمال قائم طبعاً، واصرار الفنان فى هذه الحالة على أن يقدم صورة الطبيعـــة بتفاصيلها الدقيقة له ما يبرره فنياً، فإنه يتيح له أن يقدم لنا مشهداً فاتنا حقاً يستطيع المرء أن يتخيل كم هو أخاذ بأسلوب المسرح الظلى، وأعنى بهذا مشهد مبارك الفيال، الذى يظهر ومعه فيل عظيم الجثة، يدق مبارك هامته بكلابة الحديد، ويأمره أن يجثو كالعبيد، ثم ينهض الفيل ويجول بزلومته فى الطريق، ومبارك يلفت النظر إلى عجيب صنع البارى فى خلقه، ثم يخرج الفيل من المنظر مطرقاً بزلومته، والصبيان ينادون من حوله:

- حالومة، زلومة، حالومة، زلومة!

فالمقارنة هنا بين ضخامة الفيل وقوته الجسدية الهائلة واستسلامه مع ذلك وبين صغر حجم الصبيان، وقلة حولهم، وصوتهم العالى - كل هذا يقدم صورة فنية أخاذة، تبرر وجود التفاصيل على أساس موضوعى وظيفى وليس على أساس محاكاة الطبيعة وحدها.فأنا لا أقول بأن كل ما جاء فى هذه البابة من نص على مخاطبة النظارة كان خطاباً حقيقياً، وانما أقول أنه يبدو لى أن بعض هذه الاشارات كان يعنى التحاما واقعيا مع الجمهور.وكما قلت من قبل، ليست المسألة مجرد تدقيق تكنيكى فى الشكل الذى انتهت إليه المقامة، وإنما المسألة أهم من هذا بكثير.فلو صح أن المسرح الظلى كان يخاطب فى بعض مواضع من عروضه، أو فى بعض المراحل الزمنية التى تعاقبت على هذه العروض - أيام ابن دانيال نفسه، وفى عهد من خلفه من فنانين - جماهير النظارة، لكان معنى هذا أن مسرح الظل قد أخذ يتخذ لنفسه شيئاً من سمات المسرح البشرى،وذلك بالتوجه بفن ممثليه إلى جمهور حى يقظ، بغية اشراكه فى العرض من كل سبيل أيأانه كان يتخذ خطوة منطقية أخرى على الطريق الطويل المؤدى إلى قيام فن التمثيل كما نعرفه اليوم، فهو يسعى إلى تأكيد العنصر البشرى من خيال الظل، وذلك بالاختفاء بالجمهور واشراكه فى العرض وبالافراج عن بعض لاعبيه وعرضهم على الجمهور، كل ذلك فى محاولة لتعويض النقص البادى لدى فن لا يكفيه أن تكون شخوصة ظلا ولا جسدا، بل هو مضطر كذلك لأن يدفع بعناصره البشرية إلى الاختفاء فى الظلام.

ومن يدرى ما الذى كان يحسه فنان المخايلة وهو يختبىء ليلة وراء ليلة وراء شخوصه اذ يجدها تستمد منه الحياة والحركة والوجود ذاته، وتحظى من دونه بفرصة العرض على الجمهور وتلقى الاعجاب؟!.ألم يدفع هذا بعض فنانى المخايلة إلى تمنى الظهور مباشرة أمام جمهورهم، والتمثيل له دون وساطة من شخوص؟ألم يحس بعضهم الآخر مع الشاعر بأن فنه خيال فى خيال، وأنه يعتمد:

شخوصا وأصواتا يخالف بعضها لبعض، وأشكالا بغير وفاتجىء
وتمضى بابـــة بعـــد بابـــة وتفنـــى جميـــعا والمحـــرك باقى

ألم يشعر منهم بالأسى لأن شخوصه تظهر، ثم تختفى - تفنى ولا يبقى إلا هو - ولكنه وهو الأصل يبقى غير مميز يعيش بعد العرض حياة البشر العاديين ولا يعيش كفنان إلا ظلاً لشخوصه الظلية؟

إن وجد احد أن هذا خيال مسرف فى الجنوح فإنى أقدم له سطوراً من مسرحية «العاصفة» يتأمل فيها شكسبير من خلال كلمات بروسبيرو حال الفنان المسرحى إذ ينصب القبة السحرية كل ليلة ويجهد فى سبيل أن تكون جميلة، مؤثرة، وأخاذة، ثم يتقدم هو بنفسه ليهدمها بيديه، وهو يعلم أنه لن يبقى له بعد هدمها إلا قوة الفرد العادى، وأهميته، وهى قليلة:

«ها قد انتهت أفراحنا... ممثلونا هؤلاء... كانوا مجرد أرواح ذابت فى الهواء... وكمثل مادة هذه الرؤية بلا قوام، ستذوب أيضاً هذه الأبراج تجللها السحب، وهذى القصور الزاهية، والمعابد الوقورة....بل الكوكب الارضى العظيم ذاته، وكل ما يحمل فوقه، سيختفى - كحفلنا الأثيرى هذا - ولا يترك وراءه أثرا.نحن من مادة الأحلام صنعنا، وحياتنا القصيرة هذه يحوطها النوم من كل مكان».

فاذا كان هذا هو شعور فنان يظهر بشخصه أمام النظاره ويستمتع بالتأثير فيهم وتلقى اعجابهم موجها إليه بشحمه ولحمه، فكيف يكون احساس فنان خيال الظل الذى يؤدى فنه من وراء حاجزين: الستارة، والشخصية الظلية؟

❊❊❊

على كل حال، تظهر لنا بابة «عجيب وغريب» فن خيال الظل وهو ضيق أشد الضيق بحدوده القائمة على الاختباء وراء الحواجز، ومخاطبة الجمهور بالوساطة.وتظهره لنا وقد دفع هذه الحدود إلى أبعد ما يستطيع، بل إلى درجة احداث تصدع واضح فى تلك الحدود، كما حاولت أن أبين.

فنون الفرجة والعرض المسرحى، دون القصة، تسيطر على البابة، والعمدة فيها على الشخصيات الغريبة والمشاهد القصيرة المثيرة لانبهار أو المحركة للترقب.والنقد الاجتماعى قليل، لأن الهدف هو الإمتاع وليس الاصلاح.

كل شىء هنا مهيأ كى ينتقل فن خيال الظل من التمثيل بالتصاوير إلى التمثيل الآدمى، لو وجدت الظروف المناسبة.وهو تطور منطقى ومعقول، حدث مثله فى فنون اسيوية معروفة مثل فن الكابوكى اليابانى، الذى تبادل فيه فن التمثيل وفن العرائس التأثير أكثر من مرة.كما أن فن العرائس قد كان ذا أثر ظاهر على كتاب مسرحيين مرموقين من أمثال لوركا، الذى بدأ حياته المسرحية كاتباً للعرائس وفناناً لها، ثم تأثر مسرحه البشرى فيما بعد بتكنيك العرائس تأثراً واضحاً. كذلك تأثر يونسكو بالعرائس التى شهدها فى صباه، فتركت فى فنه

المسرحى سمات واضحة.

ولكن الظروف المناسبة كى يحدث هذا فى حالة خيال الظل المصرى لم توجد قط، فقد كان مبدأ التمثيل البشرى فى حد ذاته معترضاً عليه، ومن ثم أصبح التمثيل بالوساطة هو أقصى ما يمكن أن يتقبله الذوق العام، دون أن تتحرك قوات المجتمع الرسمية بالحظر الرهيب وأن كان هذا الحظر قد تم فى بعض الحالات، حتى فى حالة التمثيل غير المباشر.

وبهذا تكون قد عرضت لأدبنا العربى ولحياتنا الفنية فرصتان لقيام المسرح، ولكن الظروف المحيطة لم تساعدهما على الاثمار.الأولى حين التفت بديع الزمان والحريرى إلى فنون القصة وأنشأ كل منهما فى مقاماته أعمالا فنية هى مسرحيات جنينية، كان يمكن أن تتطور إلى عروض مسرحية، ولو كان التمثيل مأذونا به.والثانية حين صحب ابن دانيال – وهو رجل مسرح حق – بعض هذه المقامات وأدخلها عالم خيال الظل الرحيب بعد أن أدرك بحسه الفنى الثاقب مبلغ ما بين فن المقامة وفن خيال الظل من التقاء.فقد أنشأ البديع والحريرى مسرحيات بدائية، تعتمد على الشخصيات النمطية، وعلى الحادثة البسيطة غير المعقدة.وجاء ابن دانيال، فاتخذ خطوة أخرى – منطقية – بأن حول المسرح البدائى المكتوب إلى مسرح مجسد منظور عن طريق اللعب بالخيال.

فلو كانت الظروفة مواتية إذ ذاك لقام فنانون آخرون بازاحة الأقنعة عن فنهم، وتقدموا للتمثيل المباشر أمام الناس.ولو كانت هناك امكانية لقيام هذا الفن، لما وجد الفنانون عنتا فى تحويل البابات إلى تمثيل.إن طيف الخيال تحوى مسرحية قصيرة قابلة للتمثيل البشرى، وبابة عجيب وغريب يمكن اخراجها دون عناء على مسرح منوعات يجمع بين فنون السيرك والتمثيل والغناء والرقص.

المسرحيات موجودة، والفنانون متوافرون، ولكن الحاجز صلد لا يريد أن يتصدع.

وكان إن ضاعت علينا فرصة واعدة لخلق مسرح قومى خاص بنا، يمتد فى التاريخ من العصور الوسطى حتى الآن، بدلا من أن نؤرخ له ببدايات القرن التاسع عشر، ثم يكون بعد هذا بضاعة أجنبية، اجتلبناها فيما اجتلبنا من علامات الحضارة فى الغرب.

❋❋❋

ترك المسرح الظل أثراً باقياً على الكوميديا المصرية... فقد تسربت بعض شخوصه، وأساليبه الفنية إلى الفصول المضحكة التى عرفتها البيئات الشعبية فى الريف والمدينة، وخاصة فى بداية القرن التاسع عشر، وسنعرض لنماذج منها فى فصل لاحق.كما تسربت الكوميديا الظليلة إلى فن الأراجوز، الذى تبادل التأثير مع فنون أخرى، أهمها الكوميديا الشعبية فى المسارح ودور اللهو الأخرى، وهذا أيضاً سنعرض له فى فصل آخر.

❋❋❋

الفصل الثانى

بقية الرصيد

مسرح الأراجوز

إن تكن الظروف قد حالت دون تطور خيال الظل ـ وبابات ابن دانيال بالذات ـ إلى مسرح للتمثيل البشرى، فقد أسدى هذا الفن الجميل ـ مع هذا ـ خدمة كبيرة للمسرح فى بلادنا، بالإبقاء على فكرة التمثيل حية عبر القرون الكثيرة التى تعاقبت على نموه وازدهاره.ظل محتفظاً للفن المسرحى بعناصره الرئيسية: التمثيل ـ عن طريق صور وظلال، لا يهم – وعن طريق الحوار، ونوع من القصة، مضافاً إلى هذا كله مشاهد ترفيهية منوعة، تقدم كلها أمام جمهور، فى دار مغلقة، أو فى مكان مفتوح يقوم مقامها.وبهذا حفظت لنا فكرة المسرح، وجنبت الاندثار، واستقرت بين عادات الناس، عادة الذهاب لمشاهدة التمثيل، بحيث لم تعان أجيال لاحقة صعوبة كبيرة فى لفت النظر إلى ذلك الفن حين استوردت فكرة المسرح البشرى من أوربا فى أواسط القرن الماضى.

❋❋❋

وقد قام فن الأراجوز هو الآخر بنصيب لا يمكن انكاره فى هذا المجال، وساعده على ذلك سهولة تنقله، وقلة احتياجاته الفنية، وقبوله للتمثيل فى العراء، دون حاجة إلى اضاءة صناعية.وبالتالى، أصبح فى الامكان مشاهدة ذلك الفن بالليل أو النهار.

على أنه ـ على العكس من خيال الظل ـ لم يقدر لأراجوز أن يكتب له كتاب ولو على أدنى صلة بالادب، بل ترك أمر النصوص فيه لجهود الحرفيين، فلم يستطع هؤلاء أن يرتفعوا عن مستوى الإضحاك الفج، وتصوير بعض ما يجرى فى الحياة اليومية من علاقات بين الناس

تصويرا يرتفع أحيانا إلى مستوى النقد.

ولا زلت أذكر بعضا من حفلات الأراجوز شهدتها فى صباى فى ساحة الاحتفال بالمولد النبوى بمدينة الاسماعيلية، وفى إحداها كان الأراجوز يعرض اسكتشاً قصيراً عن العلاقه بين زوج وزوجة، الزوجه تأتى لزوجها شاكية باكية، فالعجين عليها، والخبيز عليها، وكنس الدار عليها... الخ. ويحاول الزوج أن يهدىء من روعها، وأن يطيب خاطرها، ولكنها ترفض السكوت، بل تنتقل من الشكوى إلى الردح والشتائم، فيمضى الزوج فى محاولة استرضائها المرة بعد المرة دون جدوى، فإن الزوجة تقفز من الشتائم إلى العدوان اليدوى.وفجأة يغيب الزوج خلف الساتر ثم يظهر ومعه هراوة ينهال بها ضرباً على زوجته التى تهدأ وقتها، ووقتها فقط، وترضى، ثم تتحول علاقة التماسك بالأيدى بين الاثنين إلى علاقة جنسية تظهر أمام المتفرجين حركاتها الرئيسية، ويكون من نتيجتها أن تحمل الزوجة ويظهر وليدها على شكل دمية صغيرة.

كان يقوم بدور الزوج الأراجوز ذاته، وهو الشخصية النمطية التى تجد مكوناتها دائماً فى بناء المهرج الشعبى:خليط من المكر وطيبة القلب والشجاعة عند الحاجة والجبن عند الضرورة، وسعة الصدر حيناً، ثم الثورة المسلحة بالعصى دائماً حيناً آخر.

والضرب بالعصى هو نوع من النقد العملى، يقوم به الأراجوز نيابة عن المجتمع، وكما رأينا فى الاسكتش السابق، نراه يستخدمه ضد زوجة هى فى نظر الأراجوز والمجتمع الذى يمثله مخطئة، لأنها تجاسرت واشتكت مما لا داعى للشكوى منه: عمل البيت، الذى هو من نصيب المرأة، ولا محل للتململ منه مهما كثر، وإلا فالعصا لمن عصى.كذلك «ينقد» الأراجوز النقد العملى ذاته شخصيات تستحق القرع والتقريع معاً: الصفيق الذى يستغل كرم الأراجوز التقليدى، يثقل عليه بالطلبات، حتى يضيق الصدر، وترتفع اليد بالعصا. المدلس الذى يظن أنْ بوسعه أن يخدع الاراجوز ويسلبه بعضا من ماله. الغبى الذى يحاول الأراجوز أن يلقنه شيئا المرة بعد المرة، ولكن ذكاءه المحدود يعجزه عن الفهم، فيكون الضرب جزاء وفاقاً له فى المفهوم الشعبى.

هؤلاء وغيرهم يتناولهم الأراجوز بالعرض على انظار الناس، محاولا أولاً أن ينصح لهم أو يصلح حالهم، فاذا ما عجز تولت العصا مهمة التعامل معهم، وسط ضحك الجمهور وموافقته التامة.وتتكرر شخصيات الأراجوز مرات كثيرة - تتكرر صفاتها الأساسية وإن اختلف الرداء والاسم.ففى عرض آخر لمسرح الأراجوز، شهدته عام ١٩٥٧، فى احتفال لوزارة الارشاد بمولد الحسين، ظهرت إلى جوار الأراجوز، الوحيد الذى لا يتغير نفسيا أو مظهريا - الشخصيات السابقة ذاتها وإنما فى مواقف مختلفة، أو أردية مختلفة.

كان العرض يدور حول امرأة من بنات الشعب، تأتى لمقابلة الأراجوز، شاكية ثائرة، هذه المرة لان الأراجوز هو فى الواقع زوجها، وقد أنجب منها تسعة أولاد، ومع ذلك فهو ينكر

الزواج ويهمل النفقة على العيال.ويكون واضحا لنا أن التهمة ملفقة، وأن الأراجوز المسكين برىء منها، ولكن الفكاهة تنبع مع ذلك مع كل محاولة يبذلها الأراجوز ليتخلص من الفخ المنصوب له كى يعترف بزواج لم يتم من امرأة لم يرها من قبل.غير أن الأراجوز يضيق الخناق على المرأة حتى تضطر فى النهاية إلى الاعتراف بأنها لفقت الحكاية لأنها غلبانة، وفقيرة، وليس لها من ينفق عليها، ثم تتوجه بالرجاء إلى الاراجوز كى يتزوجها و «يلمها».ويقلب الأراجوز الفكرة فى رأسه، ويقلب ببصره جسم بنت البلد، فيجد ما يسره، ويقرر أن يتزوجها.

المرأة هنا غير مختلفة أساساً عن زميلتها فى المسرحية السابقة، كلاهما امرأة مصرية شعبية، تدخل فى عراك صغير مع الرجل لا تلبث أن تخرج منه منهزمة، وتضطر فى الحالين للاعتماد على حسن نية الرجل وطيبة قلبه كى تواصل الحياة من يوم إلى يوم.كل ما هنالك أن احداهما هى المرأة المصرية الشعبية قبل الزواج - تسعى للزواج بوسيلة مكشوفة قليلة الحيلة، والثانية هى هذه المرأة ذاتها وقد تزوجت ودخلت الاطار الذى يحدده المجتمع لها: عمل كثير، وخضوع تام للرجل، وتقبل لسيطرته عليها فى الفراش وخارج الفراش معاً.

أما شخصية الصفيق التى ظهرت فى المسرحية الأولى، فاننا نجدها فى العمل الثانى فى زى شحاذ معمم: «الفقى اللحوح» كما يسمى شعبنا هذه الشخصية، وهو يثقل على الأراجوز بطلباته وبلسانه الفصيح، فيتحمله الأراجوز بعض الوقت ثم تكون الثورة واستعمال االعصا.وشخصية الفقى اللحوح وما يجرى لها من فضح وضرب تقدم فكاهة يطرب لها رواد مسرح الأراجوز دائما، فالفقى بلسانه الفصيح يمثل واحداً من مستغلى الشعب باسم الدين، كما يمثل فريقاً من الناس يتعالون على الشعب بالحديث بلسان لا يعرفه، ومن ثم يتشفى النظارة فى الفقى ويسرهم ما يجرى له.

الى جوار ما شهدته فى صباى وفى الشباب من فصول الأراجوز، ساعدنى الحظ فى مارس من هذا العام[1] فصادفت واحداً من فنانى الأراجوز القلائل الذين لا يزالون يذرعون شوارع القاهرة، محاولين أن يستخدموا فن الأراجوز وسيلة لكسب عيش قليل، وسط مزاحمة ضارية من أجهزة الترفيه العاتية: السينما والاذاعة والتليفزيون.

وقد التقيت بالفنان الشعبى "سيد المصرى محمد"، الذى قال لى إنه بدأ صلته بالفن وهو صغير، وعمل فناناً لخيال الظل، ثم انتقل إلى فن الأراجوز، ربما لأن خيال الظل كان قد أخذ فى الانقراض، بعد ظهور السينما، ولأنه أيضا فن كثير المطالب من الناحية الفنية فهو يفترض مهارة كبيرة فى تحريك الشخوص، ومهارة أكبر لخلقها وقصها، ثم هو لا يصلح للعرض إلا فى المساء، ولا ينتقل بسهولة من مكان إلى آخر، وهذا الإنتقال السهل أصبح ضرورة كى يستطيع الفنان أن يلتقط رزقه القليل حيث يوجد هذا الرزق.

---

(١) ١٩٧٠.

وقد استضفت الفنان سيد المصرى محمد فى بيتى، وطلبت اليه أن يعرض على أفراد أسرتى المجموعة الكاملة للنمر التى يدور بها فى الشوارعوهذا وصف للنمر كما سجلتها يومذاك.

النمرة الأولى:

يظهر الفقى التقليدى على مسرح الأراجوز، ويطلب من الأراجوز أن يكف عن الصياح والتهليل واحداث الجلبة التى كان آخذا بسبيلها، نظرا لان الفقى عنده أولاد، وهم مشغولون جميعا بمراجعة الدروس.يرفض الأراجوز هذا الطلب الذى يعتبزه سمجاً، ويوضح للفقى انه هو الآخر عنده فرح، وليس من المعقول أن يوقف الفرح من أجل سواد عيون الفقى وأولاده.الفقى يطلب من الأراجوز «هد» الفرح، والأراجوز يرفض المرة بعد المرة، ثم يلجأ إلى العصا المشهورة لاقناع الفقى بسخافة طلبه.

النمرة الثانية:

يطلب الأراجوز الزواج، وتعده الخاطبة بعروس بيضاء كالفل، ويتهيأ الأراجوز للزواج، وتزف اليه العروس، فحين يكشف عنها النقاب يتبين أنها سوداء كالفحم.

النمرة الثالثة:

يظهر شحاذ يلبس ملابس افرنجية ممزقة، ولكنه «طالع فيها» يسأل الأراجوز إحساناً قائلاً: «جيبيت مونى»[1] فيتظاهر الأراجوز بالاستماع اليه، ويستدرجه إلى التقدم بمزيد من الطلبات مثل: أريد زبداً، وجبناً، وفراخاً، وأريد الطلبات كلها من محل جروبى.الأراجوز يطلب من الشحاذ أن يتقدم اليه، أن يقترب، أن يقترب أكثر، أكثر وأكثر، ثم يهمس فى أذنه فينيش مونى[2] وينهال عليه بالضرب.

النمرة الرابعة:

يظهر شخص بربرى ويسأل عن الأراجوز، ويطلب اليه أن يبحث له عن عمل.يعطيه الأراجوز عملا، ويطلب منه أن يعمل بوابا، يجلس البربرى بجوار البوابة لحراستها، ويريد الأراجوز فيما بعد أن يجتاز البوابة، فيمنعه البربرى، ويطرده، لانه لا حق له فى الدخول إلى

(١) اعطنى نقودا. (٢) مفيش فلوس.

البيت الذى هو حارسه، بصرف النظر عن أن الأراجوز ـ ولى نعمته ـ هو الذى يطلب الدخول، فالشغل شغل!يترك الأراجوز البواب حتى ينام، ويحاول أن ينتزع منه عصاه المرة بعد المرة، وفى كل مرة يصحو البواب، ويضطر الأراجوز للهرب.أخيرا يفلح الأراجوز فى انتزاع العصا.

النمرة الخامسة:

يظهر الأراجوز ومعه الكلب المدلل فوكس، يعرض عليه الأراجوز أصناف الطعام الفاجر: تأكل بطاطة؟ يرفض الكلب، تأكل لحم؟ يرفض الكلب، تأكل عظاماً؟ يرفض الكلب، وأخيراً يضيق صدر الكلب فيهجم على الأراجوز ويعضه.والعمدة فى هذه النمرة على البراعة فى التحريك.

النمرة السادسة:

يظهر دكتور ليكشف على الأراجوز المريض، وبعد أن ينتهى الكشف يطلب الدكتور عشرين جنيها كأتعاب. يتناوله الأراجوز بالعصا.

النمرة السابعة:

يظهر الخواجة بيجو، ويعطى الأراجوز شنطة يحرسها له نظير مبلغ شهرى قدره ستون جنيها.ينام الأراجوز، بعد أن يغالب النوم مدة طويلة، ويأتى لص ويسرق المحفظة، فيضبطه الأراجوز ويمنعه المرة بعد المرة.فى النهاية ينجح اللص في سرقة الشنطة.

النمرة الثامنة:

يظهر شكوكو فى شخصية مغنى قبيح الصوت، يغنى مرة فيحتج عليه الأراجوز، ولكنه يمضى فى الغناء ولا يبالى.فى النهاية يضربه الأراجوز فيموت شكوكو، ولكن عفريته يظهر لأراجوز ويعذبه، ويحاول الأراجوز ضرب العفريت مرارا دون جدوى.ينصحه الريس بأن يخزق عينيه، كى يتخلص منه.

النمرة التاسعة:

تظهر امرأه عاشقة، تحب الأراجوز، وترمى «جتتها» عليه. يقبلها الأراجوز قبلة طويلة، فتلد أراجوزاً صغيراً، يظهر مع أبيه الأراجوز الكبير، ويحييان الحضور ويدعوان لهم.

النمرة العاشرة:

زوجة الأراجوز مريوحة، وعليها عفريت، تتقدم لأراجوز بالطلبات غير المعقولة المعروفة فى هذه المناسبات والجديد فيها مع ذلك: جوز حمام نايلون...!

يرفض الأراجوز اجابة الطلبات، ينام، يظهر له العفريت فى المنام، وأسمه أبو سمره، يرتعد الأراجوز ويؤدى حركات الخوف التقليدية المعروفة فى الكوميديا الشعبية، وخاصة الكوميديا المرتجلة.يصحو فى الصباح، ويجيب الزوجة إلى جميع طلباتها غير المعقولة.

وتنتهز الزوجة فرصة أن الأراجوز قد اعترف بأنها مريوحة فعلاً فتسوق على زوجها الدلال بطرق متعددة.يضربها الأراجوز ويرمى عفشها فى الشارع.

النمرة الحادية عشرة:

حفل زواج به اثنان من الموسيقيين يتنازعان حول فتاة موصوفة بأنها جميلة، كل يريد أن يخطبها إلى نفسه، يعرض أمر الفتاة على الأراجوز، الذى يوافق على الزواج منها.يقام الفرح، وحين يزال النقاب عن وجه العروس تكون المفاجأة التقليدية، العروس شمطاء قبيحة، بالغة القبح.

النمرة الثانية عشرة:

مشهد ولادة، امرأة على وشك الوضع، والداية تساعدها، وتردد الأدعية التقليدية.

يافارج الفرج، يامعلى الدرج، يامساعد الكتكوت حتى من البيضة خرج.

الأراجوز يعرض مساعداته، ويردد هذه الادعيات هو أيضاً، ثم يتقدم بعرض عملى لمساعدة الطفل على الخروج هو «منشار» كبير يريد أن يشق به البطن ويخرج المولود!

النمرة الثالثة عشرة:

زوجة الأراجوز تتهمه بأنه يحب امرأه أخرى.الأراجوز يؤكد، ويقسم ويصمم على أن هذا غير صحيح.

أخيراً، يفقد صبره، فيضرب الزوجة حتى تموت «ترقى دمية بلا حراك على حافة الساتر».الأراجوز يبذل جهودا متصلة «لايقاظها» يقول لها: اجيب لك مهلبية؟ أجيب لك أرز بلبن... الخ... ثم يجرب أن يثير فزعها حتى تصحو فيستخدم أصوات تخويف مختلفة:

قطار، طيارة... الخ.

أخيراً يسلم بأنها ماتت، وتوضع فى نعش، ويأخذها الحانوتى إلى القبر مع نشيد: لا اله إلا الله.وفى مشهد الموت يقيم الفنان مفارقة حادة بين حيوية الزوجة الدمية، وجمودها مع الموت، ويبدو الموت هنا حقيقيا، وتبدو حيوية الزوجة الدمية حقيقية ومقنعة بالمقارنة المتأخرة بهمودها فى مشهد الموت.

***

يذكر الأستاذ" سعد الخادم" فن الأراجوز فى كتابه: «الدمى المتحركة عند العرب»، فيقرر أن فصوله تشبه إلى حد بعيد فصول خيال الظل العثمانى «قره قوز» من حيث تضارب الشخوص بالعصى فى كل منهما، ومن حيث استخدام الفصول المضحكة، والقوافى الطريفة ومن حيث التعليق بصورة هزلية على أحداث البلاد.ويضيف الأستاذ الخادم رأيًا أورده المؤلف الفرنسى "كوبان" فى كتاب له اسمه: «درع أوروبا» تحدث فيه عن الأراجوز فى مصر، وكيف أنه قليل الإنتشار فى القرى والمدن، وذلك لانصراف الأهإلى عن جميع ما يصور الآدميين، ولا سيما الدمى.ثم يقرر الأستاذ الخادم أن الأراجوز قد ورث قبيل الحرب العالمية الأولى بعضاً من تراث خيال الظل، بعد تدهور هذا الفن الأخير، وأعاد تفصيل بعض الأدوار بما يتناسب مع دمى الأراجوز، فأخذت المسرحيات صفة الغلط فى تقديم الطرائف الخارجة، أو التقليد الهزلى لشخصيات المشاهير من المطربين والراقصات، أو مسخ أغانى المغنيين.

كما قدم الأراجوز بعضاً من القصص الشعبى، إلى جوار اشارات إلى بطولات شعبية مثل أدهم الشرقاوى أو حكايات مثيرة مثل ريا وسكينة، وإن طبع الجميع بطابع الفكاهه والمرح.ثم ختم المؤلف كلامه بقوله: «ويبدو أن الأراجوز [١] ظل منتشراً لفترة متأخرة، حيث كانت له أدوار كاملة أوردها الكاتب "سوسى" فى دراسة نشرها عام ١٩٣٧، نذكر منها الدور الآتى الذى قد يكون له شبه ببعض أدوار الأراجوز المصرى»

.وهنا يورد المؤلف نصًا كاملاً لأحد فصول مسرح «القرة قوز» اسمه: «الحمام»، مثبتا بالدارجة السورية، لأن أحداث الفصل تدور فى ذلك البلد.وشخصيتا الفصل الرئيسيتان هما: عيواظ، وقرة قوز، وهما الشخصيتان الرئيسيتان ذاتهما اللتان نجدهما فى فصول القره قوز التركى، وبين الشخصيتين فى فصل الحمام ما بين شخصيتى القرة قوز التركى من علاقة كوميدية مبعثها التناقض بين التفوق العقلى النسبى الذى يتمتع به عيواظ، «وكذلك التهذب النسبى» وبين غباء قرة قوز الواضح، وقلة تبصره، وخشونة تصرفاته، مما يجعله دائماً ضحية للاعتداء من قبل الغير، بعد أن يقع فى ورطة وراء ورطة.

(١) واضح أن الاشارة هنا للقرة قوز، خيال الظل التركى، وليس لأراجوز المصرى.

وفى فصل: الحمام، يتقدم كل من عيواظ وقرة قوز لاستئجار حمام عام، بغية ادارته والكسب من وراء هذه الإدارة.ويكتشفان انهما وقعا فى مطب، فالحمام سبق أن استأجره ثلاثة أو أربعة أو خمسة من الناس على التوالى وجهزه كل منهم وأنفق عليه، ثم لم يبق فيه إلا أياماً قليلة، كان يولى بعدها هارباً تاركاً وراءه كل شىء.

ولكن الاثنين يمضيان مع ذلك فى عملية الاستئجار، وتتم لهما الصفقة، وهنا تبدأ المصائب، ومعظمها يقع على رأس قرة قوز. فهو أحمق، يتشاجر بلا سبب مع صبى الحمام، ويصطدم بأناس من ساكنى الحمام «من العهد السابق» فيضربونه ويطردونه، وحين يطردهم بعد ذلك، عقب نصيحة من عيواظ، يدخل أحدهم خلسة ويتظاهر بأنه جنى، ويأخذ فى تخويف قرة قوز.

يلى ذلك مشهد العفريت والخائف من العفريت، المشهور فى المسرح الشعبى عامة، حيث يحاول قرة قوز أن يظهر بمظهر الثابت الجنان بينما فرائصه ترتعد.ثم يدخل العامل المكلف بالنظافة، فيجرى بينه وبين قرة قوز الحوار التقليدى بين شخص غبى لا يريد أن يفهم وبين قرة قوز النافد الصبر، وينتهى الحوار باستخدام قرة قوز للعصا ضد الغبى.

ويتكرر الحوار فى جوهره بين قرة قوز وقريطم، أحد عملاء الحمام فى عهده الجديد، الذى يأتى ليسأل إن كان بالحمام محل أدب، فيستخدم كلمات: بركة، وأدبخانة، ومستراح، وخارج، وبيت ماء، كى يفهم قرة قوز ما يريد، كل هذا وقرة قوز لا يفهم، فاذا ذكر قريطم أخيرا كلمة ششمة فهم قرة قوز المقصود، واحتج على اضاعة قريطم لوقته، فضربه بالعصا.

ثم يطرأ على الحمام جماعة من الأعراب، جاءوا كما هو واضح - بتآمر مع شخص اسمه المدلل «وهو الذى يتظاهر بأنه جنى» لإرهاب عيواظ وقرة قوز، فهم يغنون ويحفزون الجياد للهجوم فما أن ينتهى عيواظ وقرة قوز من همهما - بعد لأى - حتى تدخل البلانه، وهى عجوز صماء مشاكسة، يحييها قرة قوز تحية المساء فتتهمه من فورها بأنه يغازلها، وهى العجوز فى سن جدته.ويقوم بينهما تبادل شتائم وشجار، فتفقأ العجوز احدى عينى قرة قوز، وتجئ عجوز أخرى فتهدد قرة قوز لا شتباهها فى أنه أجر الديوان الشمالى من الحمام للعجوز الاولى ثم تتنازع العجوزان على الديوان ويتدخل قرة قوز فى الشجار، فيناله من الضرب ما يوقعه على الأرض.

وينتهى الفصل وقرة قوز يضرب صاحبه ويقول له: سلم الحمام لاصحابه، وهل كان قرة قوز - فى أى وقت - صاحب حمامين؟

بين هذا الفصل وبين فصل الأراجوز المصرى بعض نقاط الالتقاء، خاصة فى المشاهد التى يخاطب فيها قرة قوز كلاً من عامل النظافة الغبى، وقريطم الزبون، الذى يحتمل أن يكون من النوع «الملاوع» الذى يتغابى كى يغيظ المتحدث إليه، أو هو غبى فعلاً.

هذان المشهدان، وما ينتهيان به من ضرب قرة قوز لخصميه، نجد لهما نظراء فى مسرح

الأراجوز المصرى.والفكاهة الغليظة حيناً والرقيقة حيناً آخر التى تجدها فى مشهد قريطم فى بيت الادب، حيث يرجو ويتوسل، ثم يصر على أن يدخل معه قرة قوز بيت الراحة «ليؤنسه»، بينما عيواظ يلح على أن يتحدث قرة قوز إليه هو فتحدث بلبلة مضحكة عند قرة قوز بازاء هذا الجذب من جهتين - هذا المشهد له أيضاً ما يقرب منه فى الأراجوز المصرى.

كذلك يمكن القول أن بعض الشخصيات مثل: البلانة العجوز، والأم الطيبة لها أقارب فى مسرح الاراجوز.غير أن نقاط الخلاف بين فصل الحمام السورى، والأراجوز المصرى ربما تكون أوضح من نقاط الالتقاء. هناك أولاً هذه العلاقة الثنائية بين قرة قوز وعيواظ فى الفصل السورى، فإنها لا توجد فى الأراجوز المصرى.

الأراجوز فى مصر هو ملك المسرح بلا منازع، هو وحده الذى يضحك ويسخر، ويقرع ويضرب، وهو وحده ممثل المجتمع، وهو أذكى من جميع الشخصيات لا يخدعه أحد أو يتغلب عليه إلا مؤقتاً، فله دائماً النصر الأخير. فاذا قارناه بزميله فى النص السورى، وجدناه أكثر فكاهة وذكاء، وأكثر تهذيباً بكثير.

إن الأراجوز المصرى ينتسب إلى نوع راق من أنواع المضحكين، هو المضحك الذكى الساخر، المعلق، الذى يتأمل غباء الناس من حوله فى مزاج من العطف والحزن والرغبة فى الإصلاح، هو أقرب إلى المهرج «الإنسان».

أما قرة قوز فهو ينتمى إلى فصيلة أخرى، تتسم بالخشونة، وغلظ القلب والتهريج الغليظ. والواقع أن الفصل السورى عامة هو أقرب إلى كوميديا خيال الظل كما يعرفها ابن دانيال فى بابتى: طيف الخيال وعجيب وغريب، منه إلى كوميديا الأراجوز.

وهنا نجد العلاقة الثنائية ذاتها التى نجدها فى طيف الخيال بين طيف الخيال والأمير وصال، كما نجد معرض الشخصيات الغريبة والفكاهة الزاعقة القائمة على غلظ الحس والضوضاء.

وإلى جوار هذا يلتقى الفصل السورى التقاء واضحاً بالفصول المضحكة التى عرضها الفنان السورى جورج دخول على مسارح مصر فى العقدين الأول والثانى من هذا القرن باسم الفصول المرتجلة.

ففى هذه الفصول يقوم كامل الأصلى، وهو الشخصية التى ابتدعها جورج دخول، بلون من التهريج به ملامح واضحة من تهريج قرة قوز، كما أنه يرتبط مع شخصية أخرى فى الفصول بعلاقة تلازم و «نقار» تشبه علاقة قرة قوز بعيواظ، ذلك أن كامل الأصلى هو دائماً خادم فى فصول جورج دخول، وله دائماً معلم يتبادل وإياه الكلام الجارح، أو الخارج أو المضحك... الخ.

وعلاوة على هذا، فان دقائق التكنيك فى الفصل السورى - المواقف، ووسائل استنباط

الضحك، والنمر، كلها نجدها بتفاصيلها فى فصول جورج دخول مثال ذلك ما يعرف باسم «نمرة التطويل» فى المسرح المرتجل، التى تقوم على أساس سوء فهم، طبيعى أو متعمد بين شخصيتين نجدها فى الفصل السورى فى المشهدين اللذين يقدمان بين قرة قوز من جهة، وعامل النظافة، وقريطم ـ على التوالى ـ من جهة أخرى. ونمرة العفريت وما يقوم به من تخويف للمهرج «هنا قرة قوز» نجدها فى فصول جورج دخول... وهكذا.

والرأى عندى أن جورج دخول قد أفاد من فصول قرة قوز السورى، فى خلق فصوله المضحكة المرتجلة، بعد أن حول التمثيل من الأداء بالدمى إلى الأداء عن طريق البشر.

وبهذا يكون فن خيال الظل قد عرف طريقة أخيراً إلى المسرح البشرى، بوساطة هذا الجسر الهام الذى أقامه الفنان السورى المتواضع بين كوميديا خيال الظل والكوميديا المعاصرة التى كان كل من نجيب الريحانى وبديع خيرى من جهة، وعلي الكسار من جهة ثانية ينقبون عنها.

ولكن هذا حديث سنفصله فى فصول تالية.

✲✲✲

ترك فن الأراجوز أثراً واضحاً على الكوميديا المصرية كان أبرز مظهر له هو تحول الأراجوز من دمية إلى شخصية إنسانية.حدث هذا حين اكتشف" على الكسار" شخصية عثمان عبد الباسط، ممثل الشعب الخفيف الظل، الطيب القلب، الطويل اللسان، الذى يقول الحق دائماً وأجره على الله.

وشخصية عثمان عبد الباسط ـ لو دققنا النظر ـ هى الأراجوز وقد طلى وجهه باللون الأسود، وخرج من أسر فنان بشرى يحركه إلى نطاق أرحب ـ نسبياً ـ هو نطاق فنان يحرك نفسه.ولكنه يحركها فى حدود واضحة لا يتعداها، هى الحدود المادية والنفسية التى أجملتها آنفا.

إن عثمان عبد الباسط شخصية نمطية لا تتطور كثيراً، كل ما هنالك أن قدرتها على الحركة أكبر،لأنها تركت حدود المسرح الصغير، واستغنت عن المحرك الذى لا غنى عنه كى يظل باقياً ذلك الإبهام الذى يسعى إليه مسرح الأراجوز بأن الدمية هى إنسان.

وقد حدث انسلاخ طريف وواضح أراجوز البشرى من الأراجوز الدمية فى حالة الفنان "محمود شكوكو"، الذى كان يلقى مونولوجاته الفكاهية وهو مرتد طرطور الأراجوز، وكان يعمد إلى إعطاء نفسه الرخصة ذاتها للتعليق على الناس والتندر بهم التى هى من امتيازات الأراجوز الدمية.ثم اقترب شكوكو خطوة أخرى من فن الأراجوز حين انشأ فرقة للأراجوز حدثت فيها أكثر من مقابلة طريفة بين الأراجوز الدمية والأراجوز البشرى.

وقد منحت شخصية الأراجوز الفنان[١] شكوكو شعبية واسعة وصلت إلى حد أن التماثيل كانت تصنع له، وتباع على نطاق واسع فى الأسواق الشعبية وعلى عربات اليد.كذلك كانت أغطية الرأس تصنع على غرار طرطور الأراجوز وتباع باسم محمود شكوكو.وهذا كله يدل على مدى الأثر البعيد الذى تركته شخصية الأراجوز فى الوجدان الشعبى، وفى المفهوم الشعبى للكوميديا.وفى السنوات الأخيرة تسرب الأراجوز مرة أخرى إلى الكوميديا المسرحية البشرية، عن طريق الأدوار التى يؤديها الفنان "عبد المنعم مدبولى".

وقد أخذ عبد المنعم من الأراجوز الدمية، مكره الشعبى وسلاطة لسانه، وتصلب تعبيرات وجهه، كما استبقى صوته ذا الفحيح، وحبه للمرح، ثم ضعفه الدائم أمام النسوان وميله إلى التهريج بالكلمة والحركة والفعل اللاإرادى، كأن تمتد يده ـ وهو شبه عاجز عن منعها ـ إلى جسد امرأة حلوة المرة بعد المرة، لا يردها زجر، أو حتى ضرب.

لكن عبد المنعم لم يسجن نفسه فى شخصية الأراجوز كما فعل شكوكو، ولم يلبس قناعا بشرياً أسود اللون يضعه على وجه الأراجوز كما فعل الكسار وإنما هو استعان بروح الأراجوز وملامحه الثابتة وبعض تصرفاته، ليضفى طابعاً شعبياً على أدوار متعددة قام بتمثيلها فى حياته المسرحية الطويلة: أدوار تتقلب بين عديد من الشخصيات: ابن البلد والمدرس الريفى وزير النساء والصحفى... وناظر المدرسة إلى آخره.

وكان أمتع ما قدمه عبد المنعم مدبولى من التمثيل القائم على فن الأراجوز خاصة، وفن الكوميديا الشعبية عامة، دور فنان المسرح الجوال، المتشرد، المفلس الأستاذ عنبر، فى مسرحية: «هاللو شلبى»، التى قدمتها فرقة الفنانين المتحدين عام ١٩٧١.

فى هذا الدور أوضح عبد المنعم كم أن فنه موصول بتقاليد الكوميديا الشعبية الضاربة فى القدم، فهو يلجأ هنا إلى المكر الشعبى المعروف عن الأراجوزكما يلجأ إلى حيل المهرج الشعبى المألوفة من تقمص لشخصيات الغير، إلى الرطانة المضحكة حين ينتحل شخصية لورد انجليزى[٢]، إلى الكذب الصفيق، إلى المغالطة المضحكة، إلى التطويل ومط الكلام بغية التمويه وتغطية الحقائق،فيقدم لنا عرضاً لا ينسى للمهرج الشعبى القادر المستند فى رسوخ إلى التراث.ثم لا يستخدم هذه الحيل الفنية للإضحاك وحده، بل يتخذها أدوات لتصوير حال فنان المسرح المفلس الذى يعيش بلا سند ـ تحت رحمة كل من يعده بمال يقدم به فنه. لا يدرى إن كان يحصل على الأكله التالية أم يواصل المسغبة. بل لا يضمن أن يقدم فنه أصلاً، حتى ولو رضى بأن يجوع.

وهذا هو دور المهرج التقليدى على امتداد رقعة الكوميديا الشعبية، فى مصر وفى العالم.

---

(١) بل أن شكوكو قد أصبح هو نفسه واحدة من دمى مسرح الأراجوز كما تقدم.

(٢) سنلتقى فى الفصلين الثالث والرابع من هذا الكتاب بشخصية السائح الانجليزى، التى أصبحت تقليدية فى تراث الكوميديا الشعبية المصرية منذ أن استخدمها مسرح الافراح والموالد فى أوائل القرن الماضى.

ومن الدقائق الأولى لظهور عبد المنعم مدبولى على المسرح نتبين فيه فن الأراجوز، ومن ورائه فن الكسار وقد أضيفت إليهما لمسات انسانية رطبت من جفاف الضحك اللاهى، وبللته بقطرات من العطف على مصائر الناس.

✲✲✲

الفصل الثالث

مسرح الأسواق والشوارع والأفراح

في طفولتى بمدينة الإسماعيلية كنت أشاهد وأمارس بعض التقاليد الشعبية ذات الصلة الظاهرة بفن المسرح وفن عروض الشوارع على وجه الخصوص. كان الأولاد الصغار يغنون ـ وأغنى معهم ـ أغانى غريبة لرمضان لم أسمعها فى مكان آخر من بعد. وكان أهم سمات هذه الأغانى انها تجسد رمضان شخصاً حياً، له أم تحنو عليه، وله تاريخ حياة واضح، فهو يبدأ صغيراً فى حاجة إلى رعاية أمه، وتخاطبها واحدة من الاغنيات هكذا، مسدية إليها النصح:

يا أم رمضان قومى اتسحرى
بالجبنة الحلوم والعيش الطرى

فإذا ما نما رمضان شيئاً ما، وقوى عوده كنا نغنى له فرحين فخورين:

يارمضان ياصحن نحاس
يامسوح فى بلاد الناس

ثم تفترض الأغنيات ـ إذ تتقدم أيام الشهر ـ أن رمضان لابد أن يصيبه المرض، وتعلوه مظاهر الإهمال:

رمضان ماله اليوم رابط راسه

وأخيرا يتجه رمضان المجسد هذا إلى النهاية المحتومة، فيصيح الأولاد فى الشوارع فى بهجة ظاهرة، وشىء من الشماته أيضا:

يارمضان يا قلقيـــلة
ما عدش فيك إلا الليلة

وحين يصاب القمر بالخسوف، كنا نخرج ومع كل طفل منا ما يستطيع الحصول عليه من أوان كالحلل والأطباق النحاسية والصفائح، ونأخذ نقرع هذه «الآلات الموسيقية» بشدة متزايدة ونحن نغني:

يابنات الحور　　سيبوا القمر[1]

وكان القرع يتزايد كلما زاد زحف الظلام على نور القمر، حتى إذا اختفى هذا النور تماماً، عدت هذه لحظة مباركة، الدعاء فيها إلى الله مستجاب لا محالة، ولذ ذاك كنا نغني أغنية أخرى:

يارب　تبت　ورقتنا
على　شجرتنا　...
واحنا　لسه　صغار
يارب حنن على أبونا
وافتـح له البـــــاب

هذه الرؤية التجسيدية لرمضان، التي تقدمه لنا إنساناً له مصير قابل للتحول، وهذا التصوير لخسوف القمر والقصة التي نسجها الشعب حول هذا الخسوف هي في أساسها رؤية درامية. وتمثيل هذه الرؤية في الشوارع على شكل أغنيات يلقيها الأطفال[2] مجتمعين أو متفرقين يجعل هذه الاغنيات جزءاً صغيراً طبعاً - من عروض الشوارع المختلفة التي تعرفها بلادنا من قرون عديدة، والتي يرجع أقدم ما تسجل المصادر التاريخية منها إلى بداية القرن

(١) الظاهر أن هذه الظاهرة الفولكلورية معروفة في أماكن أخرى من مصر. فقد نشرت «الأهرام» نبأ عن مسرحية قدمها التليفزيون عام ١٩٧٠ حول ظاهرة «خنقة القمر» وأورد النبأ كلمات الأغنية المصاحبة على هذا النحو:

يابنات الحـور　　خلوا القمـر يدور
ياسنات الجنـة　　خلوا القمر يتهنى
ياسيدنا ياعمر　　فك خنقة القمـــر
ياسيدنا ياهلال　　فك خنـقة الهلال

(٢) وصف الأستاذأحمد حسين، المحامي والسياسي المعروف، في مذكراته بآخر ساعة «٣٠ ديسمبر ١٩٧٠» واحدة من التمثيليات الشعبية الشوارعية على هذا النحو:
أما أولى هذه الصور التي تشغل رأسي وتأبى إلا إن ابادر بتسجيلهامصورة ذلك الرجل المجذوب الذي كان شيخاً معمماً يمسك بسيف خشبي ويحمل زماره ينفخ فيها فنتجمع حوله نحن الغلمان فيهتف فينا ونحن نردد من خلفه: ياعزيز كبه تأخذ الانجليز الله حي عباس جي...وكان عباس المخلوع يمثل في نفوس المصريين آن ذاك أملاً حياً في خلاص مصر من ربقة الانجليز وكان الشيخ المجذوب يمثل معنا نحن الأطفال صورة معركة، فيسمح لنا بالهجوم عليه حتى اذا نفخ في زمارته فيتعين علينا جميعا أن نقع صرعى على الأرض يرمز بذلك إلى انتصار قوة الحق على الباطل ثم يستأنف مسيرته في دروب الحي وأزقته ونحن نصيح وراءه ياعزيز كبه تأخذ الانجليز»

التاسع عشر.

ومن هذه العروض الشوارعية ما لا يزال قائماً حتى اليوم، مثل زفة الأخرس التي تقام أواخر شهر شعبان من كل عام في مدينة الإسكندرية، ويشترك فيها جمع من الناس يؤدون عن طريق التمثيل الصامت كل مظاهر الاحتفال بزفاف شاب من الشبان.ويطوف المشتركون في الاحتفال على شكل موكب يمرون به على الدور والمقاهي، فيحييهم الناس تحيات صامتة أيضا، حتى ينتهي الموكب إلى نهايته المحددة.

ومن هذه العروض الشوارعية أيضا العروض التي يقدمها القرداتية، والحاوي، وهذه كانت تصحبها مظاهر تمثيلية طريفة، لا تزال بقاياها تشاهد حتى الآن.

ويصف" ادوارد لين" في كتابه المعروف بعض هذه العروض بقوله: يتبارز القرداتي مع قرده بالعصي، ويلبسه ملابس عجيبة، وكثيراً ما يلبسه ملابس العروس أو المرأة المحجبة، ويضعه على ظهر حمار ويستعرضه أمام حلقة المتفرجين، بينما يتقدم هو الموكب وهو يعزف على الطمبور.وللقرداتي حمار أيضاً، يطلب إليه أن يختار من بين الموجودات أجمل بنت كي تصبح عروسا له، فيمد الحمار أنفه إلى وجه الفتاه، فيضج الناس بالضحك ويبتهجون وبينهم الفتاة.

أما الحاوي فيصف لنا بعضا من ألعابه تفصيلاً. وأهمها بالنسبة لنا تلك التي يشارك فيها النظارة مشاركة فعلية. وهذه احداها:

يطلب الحاوي من أحد المتفرجين خاتماً، ثم يضعه في صندوق صغير وينفخ في زمارته ويقول: ياعفريت، بدل الخاتم. ويفتح الصندوق فاذا به خاتم مغاير تماماً للخاتم الأول. ثم يغلق الصندوق مرة ثانية، ويرمز ويفتح الصندوق فاذا بالخاتم الأول عاد إليه. ويغلق الحاوي الصندوق للمرة الثالثة ويرمز ثم يفتحه فاذا في الصندوق كتلة من الفضة بلا شكل، وإذ ذاك يعلن أن الخاتم قد انصهر واتخذ الشكل الحالي، ويقدم الفضة لصاحب الخاتم.ولكن الرجل يصر على أن يعاد إليه خاتمه ولا شيء آخر، فيطلب الحاوي «خمسة أو عشرة فضة» ثمنا لاعادة الخاتم. وما أن يحصل عليها ويزمر: توت حاوي، بعد غلق الصندوق، حتى يعود الخاتم الأصلي فيعطيه لصاحبه.

وللحاوي مساعدون[1] يعاونونه على تقديم الالعاب يذكر لين انه رأى مع الحاوي ولدين

(١) شاهدت في الإسماعيلية في أواسط العشرينات عرضاً لفن الحاوي، كان المساعد فيه بنت في أوائل العقد الثاني من عمرها. كانت تغني مع الحاوي أغنية لازالت أذكر سطورها الأولى.
البنت البيضة قالت لابوها　　جوزني يابا لاطلع طفشانه!
وكان الحاوي يستخدم هذه البنت لقيمتها البصرية (كان بها مسحة من الجمال) ولتجسيد الايحاءات الجنسية التي تحملها الأغنية. =

يمثلان معه الأدوار المطلوبه. يلبس احدهما حية كبيرة على رأسه على شكل عمامة، ويضع حيتين حول عنقه ـ مثلا. أو يلعب الولدان لعبة الطاقية التى تتحول إلى فطير مشلتت يقدمه لهما الحاوى، فيصران على ألا يأكلاه إلا بالعسل، فسرعان ما يستخرج الحاوى العسل من ابريق يريه للمشاهدين أولا وهو فارغ.ويلعب أحد الولدين لعبة الطاقية والحية مع الحاوى ويمثل دور المفزوع حين تتحول الطاقية إلى حيات، فيرميها على الأرض وهو «خائف»، ويصر على أن تعود إليه طاقيته.

ويورد لين العاباً أخرى اشترك فيها النظارة مع الحاوى. منها لعبة الأوراق البيضاء الصغيرة التى يقذفها الحاوى فى طشت فتخرج منه وقد تلونت بألوان مختلفة. ثم يصب الحاوى ماء فى الطشت ويضع فيه قطعة من التيل، ثم يوزع ما فى الطشت من ماء على النظارة، فاذا هو شربات لذيذ الطعم.

وفى لعبة أخرى يتعرى الحاوى إلا من سرواله، ويطلب إلى اثنين من المتفرجين أن يتقيداه من اليدين والقدمين معاً، ويضعاه فى كيس. وحين يفعلان ذلك، يطلب من أحد الموجودين قرشا، فيقال له: تحصل عليه إذا مددت يدك. فيخرج الحاوى يديه بسهوله ـ وقد تخلص من القيد ـ ويتناول القرش، فلما يخرجه الناس من الكيس بعد ذلك يجده النظارة لا يزال موثوق اليدين والرجلين!ويعود الحاوى إلى الكيس من جديد، ثم يخرج وهو حر من كل قيد، ومعه صينيه صغيرة عليها أطباق بها مأكولات مختلفة، ويعطيها الحاوى للمتفرجين فيأكلون منها. واذا كان الوقت ليلا خرجت الأطباق محاطة بشموع صغيرة مشتعلة[1]!

واضح من نماذج الألعاب التى سجلها لين لفن القراد والحاوى، ومما استطاعت ذاكرتى أن تحفظه حتى الآن من فن الحاوى، أن هذه الألعاب ليست مجرد عروض صماء تعرض على جمهور سلبى، بل أنها فى الواقع جزء من فن تمثيلى متجول اتخذ الشوارع والميادين مسرحا

= لكن ذلك الحاوى كان له أيضاً معاون صبى، كان يستخدمه فى لعبة «الفطير المشلتت» التى يشير إليها لين. كان الحاوى يضع الثعبان على آنية ويغطيها بالكيس الجلدى الأسود التقليدى عند الحواه، ثم يرمز، ويطلب إلى الصبى أن يزعق بقوله: جيت يا أبيض؟ ويفعل الصبى، ويكشف الحاوى الغطاء، ولكن الثعبان لا يزال موجوداً. فيستعيذ بالله من شر المعكوسات، ويطلب الى الصبى أن يزعق من جديد: جيت يا أبيض، بعد أن يزمر: توت حاوى. وفى هذه المرة يتحول الثعبان إلى فطيرة مشلتتة شهية يصب عليها الحاوى العسل، كما يصف لين تماما.ونلاحظ هنا محاولة الحاوى أن يضفى شيئا من التشويق إلى عروضه، فيتعمد الا ينجح التحول من الثعبان إلى الفطير من أول مرة. وكان من السهل عليه أن ينجح.

(١) لا يزال فن الحاوى يطوف الشوارع . وقد رأيت فى شهر أكتوبر عام ١٩٧٠ تنويعا طريفا طرأ على هذا الفن اذ تطوف شواع الجيزة سيدة تعمل حاوية، معهاثعبان وكلبة اسمها فايزة وتعاونها سيدة أخرى. والسيدتان تقرعان المزاهر.النمرة الرئيسية هى الكلبة، وهى تقوم بالالعاب المعروفة عن القرد مع القرداتى.فى احدى اللعبات تنام الكلبة، ويغطى وجهها بالشاش ويطلب من أحد المتفرجين أن يتطوع بالاشتراك فى اللعبة ويقول للكلبة «قومى ياعروستى». ترفض الكلبه مرارا، حتى تسمع الكلمة المتفق عليها.المتفرج هنا متفق عليه، واسمه الحرفى بعزق، وهو ابن الحاوية واسمه الحقيقى مجدى...! ويلبس جلباباً وطربوشاً بلا خوص ويقوم بتمثيل دور الخائف حين يعرض عليه أن يمسك الثعبان.

له، وتعددت أساليبه وتنوع فنانوه، وجعل المناسبات الدينية والقومية والاجتماعية مجال عمله الأكبر ـ وواصل ـ مع هذا ـ البقاء على مدار العام.

ولعل أكبر مظاهر هذا الفن المتجول شأنا ما نجده فى فن جماعة المحبظين، الذين حفظ لنا التاريخ نماذج من أعمالهم أقدمها يرجع إلى عام ١٨١٥، العام الذى شاهد فيه الرحالة الإيطالى" بلزونى" مسرحيتين قصيرتين قدمتا ضمن احتفال بالزواج أقيم فى شبرا[1].

وقد بدأ الاحتفال بالموسيقى والرقص التقليديين، ثم قام جمع من الفنانين بتمثيل المسرحية الأولى. وهى تدور حول رجل يريد أن يؤدى فريضة الحج، فهو يذهب إلى راعى إبل ويطلب إليه أن يحصل له على جمل مناسب يركبه إلى مكة. ويقرر الجمال أن يغش الحاج المنتظر، فيحول بينه وبين رؤية صاحب الجمل الذى قرر أن يبيعه له. ومن ثم يطلب فى الجمل مبلغاً أكبر مما طلب صاحبه، بينما يعطى صاحب الجمل مبلغا أقل بكثير مما دفع الشارى ويحتفظ بالفرق لنفسه طبعا. ثم يدخل جمل مكون من رجلين تغطيا بالكسوة التقليدية، وبديا كما لو كانا جملاً حقيقياً على أهبة الرحيل إلى مكة. ويركب الحاج الجمل فيكتشف أنه ضعيف، قليل الهمة، فيرفض أن يقبله ويطلب أن تعاد إليه نقوده.ويقوم بين الحاج والجمال نزاع، ثم يتصادف أن يدخل صاحب الجمل، فيتبين هو والشارى أن الجمال لم يكتف بخداع الاثنين فيما يخص الثمن، بل احتفظ لنفسه بالجمل الأصلى وأعطى الشارى جملا حقير الشأن.وتنتهى المسرحية بهرب الجمال بعد علقة حامية.

ويقول بلزونى إن جمهور المتفرجين على المسرحية كان شديد الابتهاج بها، حتى بدا له أن شيئا فى العالم لا يمكن أن تعدل الفرحة به فرحة ذلك الجمهور بمسرحيته تلك، وذلك رغم بساطتها الظاهرة ويضيف بلزونى إن ما شاق ذلك الجمهور منها كان ـ على وجه الخصوص ـ التحذير الذى توجهه ضد الجمالين وأضرابهم.

وبعد هذا قدمت مسرحية قصيرة على سبيل الختام، أقرب ما تكون إلى الفصل المضحك. وفيها ظهر أحد أولاد البلد وهو يصطحب سائحا أجنبيا إلى بيته، مستضيفا اياه للطعام.وابن البلد فقير، ولكنه يريد أن يظهر بمظهر الغنى، فيأمر زوجته أن تذبح خروفاً من فورها ليقدمه للضيف. وتتظاهر الزوجة بالطاعة ثم لا تلبث إن تعود قائلة: إن قطيع الخراف كله قد فر هارباً، وإنها لو ذهبت تبحث عنه، فسيمضى وقت طويل... إذ ذاك يأمرها الزوج أن تذبح أربع دجاجات، ولكن الزوجة تدفع بأن الدجاج قد «هج» كله، ولا تستطيع الامساك به. ويأمرها الزوج بأن تذبح حماماً، ولكن الحمام قد ترك اعشاشه كلها.إذ ذاك لا يبقى إلا أن يقنع السائح باللبن الرائب وخبز الاذرة لأن هذا هو كل ما فى البيت من مؤونة .ويضيف بلزونى إلى ما تقدم أن السائح كان يقوم بدور المهرج فى المسرحية.

كان هذا فى عام ١٨١٥، وبعد هذا بحوالى خمسة عشر عاما، شاهد لين فن المحبظين

(١) راجع: «دراسات فى المسرح والسينما العربيين». تأليف جيكوب لاندو.ص٥١ وما بعدها.

فى احدى الحفلات التى أقامها "محمد على" لمناسبة ختان واحد من أنجاله. وقد اشترك المحبظون فى الحفلة بمسرحية وصف لين خطوطها الرئيسية وشخصياتها.

قال لين: إن هؤلاء المحبظين يقدمون عروضهم فى حفلات الزواج والختان فى بيوت العظماء، كما أنهم يجذبون إليهم حلقات من المتفرجين حين يلعبون فى الأماكن العامة. وأضاف أنهم يعتمدون على النكات والحركات الخارجة، وإن الممثلين كلهم من الذكور، ما بين رجال وصبيان يقدمون الأدوار جميعا الرجالية منها والنسائية.

ثم وصف لين المسرحية التى شاهدها، ،هى تدور حول فلاح فقير اسمه عوض، تقول السجلات إن عليه الف قرش لجباة الضرائب لم يدفع منها سوى خمسة فقط.ويسأل شيخ البلد الفلاح عوض: لماذا لم يدفع ما عليه؟ فيقول: إنه معدم لا يملك ما يدفعه. وإذ ذاك يأمر شيخ البلد بطرحه أرضاً وجلده نحو عشرين جلدة ثم يساق الى السجن.وتزوره زوجته فى السجن، فيطلب اليها أن تأخذ بيضاً وقليلاً من «الكشك والشعرية» وتعطيها للكاتب القبطى المعلم حنا، وتطلب إليه أن يعمل على اخراج الفلاح من السجن.

وتأخذ الزوجة هذه الطلبات فى ثلاثة أسبتة، وتمضى تسأل عن بيت المعلم حنا، فيقال لها: هذا هو جالس أمام البيت، وإذ ذاك ترجو الزوجة المعلم أن يقبل منها هداياها وأن يخرج لها زوجها. ويقبل الكاتب الهدايا، ويطلب إلى الزوجة أن تحصل على عشرين أو ثلاثين قرشا وتعطيها لشيخ البلد، وتعطى الزوجة شيخ البلد القروش وهى تقول صراحة: إقبل منى هذه الرشوة، واخرج لى زوجى. ويقبل شيخ البلد الرشوة وينصحها بأن تتوجه إلى بيت الناظر.وتتكحل الزوجة، وتحنى يديها وقدميها، وتتوجه لبيت الناظر وترجوه فى الحاح أن يطلق سراح زوجها، وتبتسم له وهى تستعرض جمالها أمامه، وتوضح أنها ستقدم له من نفسها ما يكافىء خدماته.ويقبل الناظر العرض الشهى، وينحاز للزوج، ويعمل على تحريره من السجن.

ويبدو من وصف لين للعرض أن المسرحية كانت على درجة لا بأس بها من التقدم الفنى. فهى تبدأ بعرض موسيقى واقعى يقدمه خمسة من الفنانين، اثنان منهم طبالان، والآخر عازف على المزمار، والرابع والخامس راقصتان. ثم يسأل ناظر الناحية عن دين الفلاح عوض، وهنا يقوم الموسيقيون والراقصتان بأدوار جديدة هى أدوار جماعة من الفلاحين، ويجيبون على سؤالالناظر.

ثم يأتى دور المعلم حنا، وواضح أنه كان يلبس ملابس خاصة بالدور فهو يظهر بالعمة السوداء والملابس التقليدية للمسيحيين، ويضع فى حزامة محبرة كبيرة.

ويصف رحالة آخر، اسمه "وارنر" ما شاهده فى موسم١٨٧٤ ـ ١٨٧٥، حين قضى الشتاء فى ذهبية، ورأى بحارة مصريين يمثلون فيما بينهم هزلية محلية، تصور عادات

العظماء وكبار الموظفين فى اعطاء الرشاوى وتلقيها.

٭٭٭

وواضح مما تقدم من نماذج مسرحية أنه قد كان هناك طوال القرن التاسع عشر على الأقل[1] دراما محلية[2] تماماً، خالية من المؤثرات الأجنبية التى أخذت تتعامل مع فن التمثيل فى مصر منذ بداية القرن التاسع عشر، وما لبثت أن أثرت تأثيرا بارزا على حرفية هذا التمثيل، مما بدأ واضحا منذ قيام مسرح يعقوب صنوع حتى الآن.

إن أولى المسرحيتين اللتين شاهدهما بلزونى عام ١٨١٥ هى كوميديا انتقادية تنتزع موضوعها من الواقع الحى المحيط بالممثلين والنظارة، وترضى جمهورها بالامتاع والنصح معا، على عادة الفن الشعبى عندنا.

وهى تحوى شيئا من التركيب الفنى يتمثل فى الظهور المفاجىء لصاحب الجمل، والانكشاف المزدوج الذى يتعرض له الجمال، وهو انكشاف يشير بدوره، إلى شىء من العمق فى هذه الشخصية، فهى ليست مسطحة مثل شخصيتى البائع والشارى وانما لابد لها من قدرة على التمثيل والتحايل تستطيع بها أن تتعامل مع الرجلين كل بطريقة تجوز عليه.

أما مسرحية السائح، فانها فصل مضحك واضح، أشخاصة: السائح الأوروبى الذى يتصور مؤلف المسرحية انه لا بد وأن يكون عبيطا، ثم الزوج المتفاخر الساذج ـ مع ذلك ـ والزوجة الواسعة الحيلة التى تصمم حركاتها وتخطط لها حتى تنتهى الحوادث إلى النهاية التى تريدها.والذى يقارن هذا الفصل المضحك، بالفصول المضحكة التى أخذت مصر تعرفها منذ نهاية القرن الماضى وحتى عشرينات هذا القرن، يتبين بوضوح أن فصل السائح هذا نتاج محلى لا شك فيه.

وقد تعرضت فى كتابى: «الكوميديا المرتجلة فى المسرح المصرى» لتحليل كثير من هذه

(١) يورد الدكتور محمد يوسف نجم، نقلاً عن رحالة دينمركى اسمه" كارستبن نيبر" نبأ مسرحية مصرية شاهدها ذلك الرحالة عام ١٧٨٠، وأورد بعضاً من خطوط القصة فيها. راجع كتاب: المسرحية فى الأدب العربى الحديث.»

(٢) يودى أن أضيف الزار إلى هذه الدراما المحلية. فإن طقوس الزار منذ بدايتها إلى النهاية تشكل ظاهرة مسرحية لا شك فيها. تبدأ مسرحية الزاربالمريوحة وهى تستفتى الشيخ- الوسيط بين الناس والجن- فى نوع العفريت الذى تلبسها. وتسأله أن يحدد شكله وجنسه وطلباته. ثم يأتى دور الحصول على هذه الطلبات وما يثيره هذا من مشاكل أو مضايقات فى عالم البيت.وتحصل المريوحة على طلباتها، مع ذلك، ومن ثم يأتى المشهد الكبير فى المسرحية، مشهد المريوحة التى كانت فى السابق مضيقاً عليها أو مهملة، وقد ارتفعت فجأة إلى مقام الشخصية الرئيسية، وأصبحت محط الأنظار فى حفل كبير ارتدت له زياً خاصاً. ثم أخذت تؤدى فيه رقصة تطهيريه أو تخليصية، لا تنتهى إلا وقد استنفدت المريوحة طاقتها وتخلصت من همومها.

وهذا النوع من الدراما الطقوسية، له نظائر فى فن الهند المسرحى حيث تمثل قصص الإنتصار على عدو خارجى، أو على روح شريرة داخلية على شكل رقصات تصحبها موسيقى صاخبة ويلبس فيها الممثلون الملابس الفاقعة الالوان، ويضعون الأقنعة ويغطون الوجوه وبعض الجسم بالدهونالملونة

الفصول. ويستطيع من شاء أن يرجع إلى الكتاب إذا أراد المقارنة. غير أنى أزمع أن أقارن هنا بين فصل السائح هذا وبين فصل مضحك شاهده "بروفر"[١] فى القاهرة فى أوائل العشرينات، وهو يدور حول خادم مضحك يرتدى ملابس المهرج المرقعة ويخدم ضابطاً ويقيم علاقة سرية مع زوجة مخدومة. ويحوى الفصل بعض النمر التهريجية التقليدية فى الكوميديا الشعبية ولكن يلفت النظر فيه شخصية الأوروبى المتفاخر العبيط، الذى يرتدى ملابس الجنود الانجليز الحمراء الغامقة وهو يتعرض للضرب المتصل طول الفصل.

هنا صلة واضحة بين فصل السائح والفصل الذى شاهده بروفر وتتمثل هذه الصلة فى الأوروبى العبيط ولكن الشخصيات فى فصل بروفر، قد تغيرت عن شخصيات الفصل المصرى، كما تغيرت العلاقات بينها. دخلت شخصيات أجنبية على رأسها الخادم المهرج، الذى يقيم العلاقات مع زوجة مخدومه. هذا الخادم وفد إلى البلاد مع الفرق الايطالية. كما وفدت معه شخصية الزوجة الغزلة، والزوج المخدوع، والغبى المتفاخر وكلها من شخصيات الكوميديا دى لارتى[٢].

غير أن هذا التحول فى شخصيات الفصل المضحك المصرى لم يتم دفعة واحدة، وانما قطعت الكوميديا دى لارتى سنوات طويلة قبل أن تسيطر على الكوميديا المصرية. والدليل على هذا أن يعقوب صنوع، كما سنرى فى الفصل التالى يستخدم شخصية السائح الأجنبى على نحو كثير القرب من استخدام الفصل المصرى له. مما يدل على أن السنوات ما بين ١٨١٥ ، ١٨٧٠ (خمسا وخمسين سنه متصلة) لم تفلح فى اجراء تغيير ذى بال فى شخوص الكوميديا الشعبية.

أما مسرحية الفلاح عوض، التى قدمها المحبظون أمام محمد على، فهى ناطقة بإنتمائها إلى البيئة التى أنتجتها. وهى فى تركيبها الفنى وطريقة صنع شخصياتها، لا تبين عن أثر فنى آخر غير المسرحية الظلية والأراجوزية، و كلاهما من فنون مصر المحلية. يظهر أثر المسرح الظلى والأراجوز فى مشهد طرح عوضين أرضاً واستغاثاته المضحكة بذيل حصان شيخ البلد، وبسروال زوجته وبعصبة رأسها... الخ. كما يظهر فى الأغراض العريانة التى تبين عنها بعض الشخصيات، والاستجابات المباشرة التى تقدمها الشخصيات الأخرى رداً على هذه الأغراض: الرشوة تقدم بصراحة وتقبل بصراحة. وعرض الزوجة جسدها يتم بلا نضال ويقبل بلا حرج من جانب الناظر. ونتائج عروض الرشوة المالية والجسدية مباشرة وآلية معا.

والضحك من الفلاح عوض ـ المجنى عليه ـ واظهاره بمظهر مغفل القرية هو أيضاً بعض من ضحك الأراجوز، الذى يتسم أحياناً بفقدان الضمير فقداناً تاما.

ومع هذا التبسيط الظاهر ـ بل بفضل هذا التبسيط تنطلق الشكوى الموجعة والسخرية

(١)و(٢) راجع لاندو. ص ص ٧٢ – ٧٣.

الدفينة من الحكم والحكام من هذه المسرحية القصيرة كما ينطلق الصاروخ الموجه فمن وراء الضحك الظاهر تقول المسرحية: فى مصر تلك الأيام لا يحصل المرء على حريته إلا إذا فقد كل شىء: ماله وشرفه معاً.

***

لو تخيلنا داراً كبرى للملاهى يعمل على أرضها القراد، والحاوى ومسرح خيال الظل، ومسرح الأراجوز، والمحبظون، لاستطعنا أن نحيط بالطاقة التمثيلية الكبرى التى تمتع بها أهل بلدنا قرونا طويلة ـ أحيانا ـ وسنوات طويلة ـ أحيانا أخرى ـ قبل أن يفد المسرح البشرى الغربى إلى بلادنا على أيدى فرق أجنبية عديدة، ثم فى شكل فرق مصرية نبتت فى بلادنا، وأخرى عربية أتت لتزورنا من سوريا ولبنان.

ومن يزور اليوم سوق جامع الغناء بمراكش يجد هذه الصورة التى نتخيلها حقيقة واقعة. يجد مسرح الحلقة فى أشكال متعددة، ويجد مسرح الممثل الفرد، الذى يقوم وحده بجميع الأدوار، ويجد تمثيلاً عادياً يتعدد فيه المؤدى، ويشبه من قريب تمثيل المحبظين كما يجد ألعاباً مختلفة للحواة والمشعوذين، يشركون فيها الجمهور، ورقصاً شعبياً مخلوطا بالأداء التمثيلى الفكاهى وفراً للبهلوانات وألعاباً أخرى تكون فيما بينها فن الحلقات ـ أو الحلاقى ـ كما يقولون فى المغرب.

وهذا كله يدل على وجود دراما بشرية شعبية عرفتها الأقطار العربية فى مصر والشمال الأفريقى قبل أن يفد اليها المسرح البشرى الغربى بوقت طويل[١].



(١) أحيل من شاء أن يستكمل النظر فى الأشكال المسرحية الشعبية التى عرفها وطننا العربى وخاصة فى المغرب الكبير الى الدراسة الممتعة والنفاذة التى قام بها الدكتور محمد عزيزة، الباحث التونسى، والتى ترجمها عن الفرنسية الدكتور رفيق الصبان، وألحق بها دراسة أخرى عن فكرة المسرح والطقوس الإسلامية وعن الإسلام والمسرح الشعبى، بقلم رشيد بنشنب. كتاب الهلال . ابريل . ١٩٧١

الفصل الرابع

يدخل يعقوب صنوع

حينما جلس صنوع ليكتب المسرحيات التى اعتزم أن يؤسس بها «التياترات العربية»، لم يكن يستند، كما ظن هو نفسه، إلى تراث أوربا من موليير وشيردان وجولدونى وحسب، وانما نراه تزود كذلك من نبع الكوميديا الشعبية المصرية، كما عرفها خيال الظل والأراجوز، وتمثيل الشوارع ، بل أن مسرحياته لتظهر أيضا انه قد قرأ الف ليلة، وتأثر بها.

يظهر أثر فن الأراجوز واضحاً فى النتفة المسرحية المسماة «السائح والحمّار»[1]، كما يظهر بشكل أوضح فى مسرحية «الضرتين» التى يمكن اعتبارها دوراً من أدوار الأراجوز أدخل عليه صنوع بعضاً من التطويل، والتطوير أيضا ـ ثم فى المسرحية المليئة بالفكاهة الأراجوزية: « أبو ريدة وكعب الخير».

«فى السائح والحمّار»، يقوم الحمّار بدور الأراجوز المصرى التقليدى: ابن بلد خفيف الظل، فصيح اللسان، حريص على أن يستخرج المنفعة لنفسه باظهار الشطارة دائماً، يطاوع الغير ـ مؤقتا، ومهما اختلف رأيه معهم ـ مادام يتوسم الخير يأتيه منهم، حتى اذا ضمن لنفسه ذلك الخير، أطلق لسانه فيهم، وربما أطلق عصاه أيضا.

وأمام هذا الحمار ـ الأراجوز ـ شخصية أخرى من شخصيات مسرح الأراجوز، وهى شخصية الفقى الذى يتحدث باللسان الفصيح، فيغيظ ابن البلد العادى، الذى لا يفهم اللسان

(١) المقصود هنا الحمار ـ بتشديد الميم ـ أى المكارى، أو صاحب الحمار.

الفصيح، والذى يسئ الظن بمن يتحدثون به، على اعتبار أنهم يريدون استغلاله ـ بطريقة أو بأخرى ـ بالتمويه بالغريب من الالفاظ.

وفى هذه الشخصية التقليدية، يدمج صنوع شخصية أراجوزية أخرى هى شخصية الخواجة، ويضاعف من كمية الفكاهة فيجعل هذا الخواجة سائحاً انجليزياً مصمماً على أن يتحدث بالفصحى رغم أنه لا يحسنها، ومن ثم يرتكب أخطاء مضحكة.ثم يستخدم صنوع حيلاً كوميدية معروفة مثل المفارقة، بأن يجعل الحمّار يرجو السائح أن يحدثه بالانجليزية لأنه لا يعرف «لسان الفقهاء» الذى يتكلمه. ومثل سوء التفاهم اللفظى حين يصر السائح على أن يستخدم «العربيتى» فيظن الحمار ان السائح يريد عربة يركبها ويشد اليها الحِمار.

ثم يعمق صنوع سوء التفاهم حين يصرح صاحب الحمار للسائح أن حماره اسمه بلبل الصباح، فيروح السائح يفتش فى كتاب يحمله عن بلبل الصّباح هذا، ثم يعلن فى انتصار: ها قد وجدتها.كذلك يزيد صنوع من كم الفكاهة فى هذه النتفة المسرحية بأن يجعل الحمّار يصور لنفسه ـ ولنا ـ منظر السائح الإنجليزى وهو فى عربة يجرها حماره، ومعه الحمّار ابن البلد، والموكب العجيب يخترق شارع الموسكى، بينما الناس يسألون:

– الزفة دى جاية منين؟

ويرد الحمار: من قفا صاحبنا.

ولا ينهى صنوع مسرحيته القصيرة هذه، ولكن ما استخدمه فيها من شخصيات وحيل فكاهية، قد عرف طريقة إلى مسرحيات أخرى للكاتب.فشخصية الإنجليزى الذى يتحدث بلسان مكسور يظنه هو فصيحاً استخدمها صنوع فى منسرحية «الصداقة» حين جعل الخواجة نعوم، يتنكر فى شخص رجل أعمال انجليزى يعرف العربية الفصيحة بالطريقة ذاتها التى عرفها بها السائح، وذلك كى يختبر نعوم هذا ـ أو مستر هنجس ـ مدى اخلاص ابنة عمه له.

وشخصية المضحك الأراجوزى التى تظهر فى النتفة على شكل صاحب الحمار، تتكرر بصورة واضحة فى شخصية الملك، فى مسرحية «الضرتين»، وبصورة أوضح فى شخصية أبو ريدة وكعب الخير.

فى المسرحية الأولى: الضرتين، موقف تقليدى من مواقف مسرح الأراجوز: الرجل الحائر بين زوجتين، كل منهما تجذبه فى اتجاهها هى، حتى يضطر المسكين فى نهاية الأمر إلى القيام باجراء عنيف، ضرب إحدى الزوجتين ضربا يفضى إلى الموت، أو الهرب منهما معاً، أو تطليقهما معًا، كما يحدث فى مسرحية صنوع. وتبدأ مسرحية الضرتين بموقف تقليدى فى مسرح الأراجوز: موقف الزوجة التى تشكو من ظلم زوجها لها. فرغم أنها فى رأى نفسها جميلة وخدوم، وتقضى كل طلبات زوجها، إلا أنه ـ المذهول ـ يريد أن يتزوج عليها. مع أنه يكفيها أن تتزوق وتضع الملاءة على رأسها وتسير فى الغورية لتشترى دراعين بفتة، حتى يلتفت الناس كلهم إليها ويقولوا: دى جارية بيضة متخفية. ثم يودون لو وهبوا لها الدكاكين

كلها بما فيها، فى مقابل نظرة.

ثم يدخل الزوج، على استحياء، ليخبر زوجته أنه لم يأتها بمنافسة ولا زوجة، وإنما جاء لها ببنت طيبة «تبقى خدامة رجليكى وانتى تفضلى ست البيت».

وحين تأتى الزوجة الجديدة وتنفرد بها ضرتها، يقوم موقف معتاد فى الكوميديا الشعبية: موقف «النقار» بين ضرتين،إحداهما ، القديمة ـ قليلة المزايا بالنسبة للجديدة القادمة ـ فهى أكبر سناً، وأقل ملاحة، وهى فى مسرحية صنوع بلا أولاد، بعد أن مات من أنجبتهم. فضلاً عن أن عشرة خمس عشرة سنة قد أورثت زوجها الملال منها.أما الجديدة القادمة فهى رمز الهناء المختبئ الموعود.

وفى «النقار» تتقاذف الزوجتان بالأوصاف. القديمة تعير الجديدة بأنها لن تكون أكثر من خادمة، والجديدة تنادى ضرتها بـ «يا أمى»، لتعييرها بكبر سنها.

ثم يحتال صنوع ليجمع بين الزوج وزوجته، القديمة والجديدة، وأخى الزوجة الجديدة فى مشهد واحد يطلب المجتمعون خلاله إلى الزوجة القديمة أن تشارك فى البهجة بالغناء، فإذا ،وافقتهم وغنت عيروها بصوتها «البشع»، فردت هى بأن أخا ضرتها هو صاحب الصوت البشع. وهنا يتطور المشهد إلى موقف أراجوزى واضح.فمن تقاليد مسرح الأراجوز التهكم من المغنى صاحب الصوت القبيح الذى يعتقد بأن صوته جميل، وينطلق فى الغناء فيتناوله لسان الأراجوز بالتقريع، وعصاه بالضرب.

وفى هذه المسرحية يتطور التقريع إلى خناقة بين صابحة الزوجة القديمة، وبين بعجر، أخى الزوجة الجديدة، لا تلبث أن تشترك فيها الزوجة الجديدة. ويقوم الزوج بدور المخلص، فيناله أكثر من الجزاء التقليدى للمخلص. لا يقتصر الأمر على تقطيع هدومه، بل تعضه صابحة، وتهدده فطومة ـ الزوجة الجديدة ـ بنتف لحيته، ثم تزايد صابحة على فطومة بتهديد الزوج بخرق عينيه «وتخريق عينى الأراجوز هو أيضا من تقاليد المسرح الأراجوزى».

وفى أثناء هذه المعركة الرباعية يدور فاصل من الردح الشعبى الأصلى. الزوجة القديمة تصرخ: يادهوتى، دا سقطنى، فيقول لها بعجر وهل العجوز مثلك تستطيع ان تحبل؟ وبعجر يستنجد بزوج أخته، لأن صابحة قد طيرت من رأسه انفاس الحشيش التى جذبها قبل الزيارة «لزوم السلطنة»اوتنتهى المسرحية بمشهد الطلاق المزدوج، وينعم الزوج بالحرية لحظات، لا تلبث بعدها صابحة أن تعود اليه وتقول:

صابحة: ياملك، وحياة المرحوم محمود انك ما تكسرش بخاطرى، وحياة العيش والملح والخمسة عشر سنة اللى عشناهم سوا.

ملك: طيب، علشان خاطر عيون أسيادنا دول اللى شرفونا الليلة برؤياهم رايح أردك.

وهكذا ينهى صنوع مسرحيته مخلصا كل إلاخلاص لتقاليد مسرح الأراجوز. فالأراجوز

شهم، ضعيف أمام دموع النساء، خاصة من تحدثه عن «العشرة» وضرورة صيانتها. لذلك يرد «ملك»، زوجته صابحة اليه. والأراجوز - بوصفه ممثلا فى مسرح شعبى - يهمه أن يرضى جماهير النظارة، وهؤلاء دائما فى صف المظلوم والضعيف، وأميل فى الغالب إلى طلب رد العدوان على صاحبة البيت «فضلا عن أن هذا رأى المؤلف أيضاً».

لذلك يتوجه «الأراجوز» إلى «أسيادنا اللى شرفونا» بالحديث ويعلن لهم انه قرر اعادة الزوجة إلى عصمته اكراماً لهم.وتنتهى المسرحية وقد رضى الجميع: الزوج وزوجته والنظارة والمؤلف. وأقول المؤلف، لأن صنوع فى هذه المسرحية لم يكن يقدم عرضاً أراجوزياً وحسب.إن المسرحية أراجوزية فى أساسها، فى الموقف الرئيسى منها - موقف الزوج بين زوجتين، ولكن صنوع يكسو هذه النواة بكساء واضح من كوميديا النقد الإجتماعى.

هو مثلاً يحاول - قدر ما تسمح به حدود هذه الكوميديا الأراجوزية - أن يعرض مشكلة الزوجة المخلصة المحبة لزوجها التى تفاجأ بضرة لها تدخل البيت - باسم الشرع - وتنازعها ملكية أكثر الناس قرباً منها وهى مضطرة - من بعد - أن تحسن لقاء هذه الضرة، ومدعوة من زوجها ومن الغير إلى أن تعيش معها على وفاق كأنما هما أختان. بل انها لا تملك حتى مجرد الاحتجاج، لان زوجها يستخدم حقاً مشروعا. إذ ذاك يقوم فى نفسها صراع بين مطالب قلبها وضرورة تأمين حياتها من جهة، وبين هذا المثل الأعلى الإجتماعى الذى يرسمه الزوج ومن لف لفه، ليهيئ لنفسه سبل العيشة الهنية فى عش به دجاجتان!

وفى سبيل عرض قضية الزوجة، يعطى صنوع لصاحبه فرصتين طويلتين لشرح وجهة نظرها عن طريق المونولوج. بل يجرى على لسانها كلمات تحمل أفكاراً جريئة: أما احنا يا نسا عبط اللى بنآمن للرجال، والحق على أنا ما انبسطش وأنا صبية. يعنى الضبط نابنى منه ايه؟ هم الرجال يطمر فيهم؟

فهذه فكرة أوربية، غريبة على فكر المرأة الشرقية المضطهدة.

وهو يجعل صابحة تقول فى مكان آخر: آه ياخسارة، احنا يانسوان ما نقدرش نتجوز اتنين وإلا كنت أدخل على جوزى «ضر».

وهو يجعل الزوج يتهيأ فى آخر المسرحية، وقد تخلص من زوجتيه معا، لقبول مبدأ الزوجة الوحيدة. أما بردى أنا لا بد انى اتدبق على بنت حلال ولا اتجوزشى عليها، لان اللى بده يجعل عيشته نكد يدخل على امرأته ضرة.

ثم يدخل صنوع الزوجة فى هذه اللحظة المناسبة، ويجعلها تستعطف وتتوجه إلى الشهامة الشعبية، فيعيدها الزوج إلى عصمته، وينتصر المبدأ الذى دعا اليه المؤلف - مبدأ الدجاجة الواحدة فى العش الواحد، بينما يغنى الزوج فى آخر المسرحية:

أما اللى بده يعيش فرحان   ما يعملوش قلادة من النسوان.

وبهذا يطور صنوع «الدور الأراجوزى» بالتوسع فى عرض القضية التى يشملها الموقف الأساسى، وبادخال حيل فنية معروفة فى المسرح البشرى مثل المونولوج، وبمحاولة التعمق فى رسم الشخصيات ثم بالاستعانة بالأغنية أثناء المسرحية وفى نهايتها.

وتكون النتيجة: قيام الشكل الأول من أشكال كوميديا النقد الإجتماعى يؤديها البشر لأول مرة، بعد أن كانت تصاوير ابن دانيال وغيره من المخايلين تتولى عن البشر هذه النتيجة.

✲✲✲

عل أن أوضح صور الفن الأراجوزى عند يعقوب صنوع ما نجده فى مسرحية أبو ريدة وكعب الخير. إن النقد الإجتماعى هنا قليل. إن قصة المسرحية هزيلة، لا تكاد تذكر، فهى تدور حول رغبة الآنسة بمبة، الثرية المترفة فى تزويج خادمها النوبى أبو ريدة، من الفتاة التى يذوب بها عشقاً، كعب الخير. وبمبة حريصة على هذا الزواج لأنها تعز خادمها أبو ريدة، فهو يضحكها ويسليها على حد قولها. ومن جهة أخرى، تحاول الخاطبة مبروكة أن تزوج بمبة من التاجر الثرى الخواجة نخلة، فتبدى بمبة تمنعاً، وهى الراغبة.

وتنتهى المسرحية بالزواج المضاعف المشهور فى الكوميديات الغربية، خاصة كوميديات عصرالنهضة.

ولكن ما يلفت النظر فى هذه المسرحية ان قصة «زواج السادة» التى تتصدر المسرحية فى أعمال صنوع الأخرى: «بورصة مصر» و «الصداقة» و «الأميرة الإسكندرانية»، و«العليل»، تتراجع هنا إلى الخلف ويتصدر المسرح قصة أبو ريدة وكعب الخير، ومحاولة الأول الدائبة للتقرب إلى غزاله النافر، وإصرار هذا الغزال على النفور - لا عن قلى - وإنما لأن الغيرة تأكل قلب كعب الخير، فهى تتهم المتقدم لخطبتها بأنه إنما يحب فتاة أخرى هى بخيتة.

وبهذا تأخذ المسرحية شكل عرض مسرحى تجعلنى طبيعة الكوميديا فيه اسميه أراجوزيا، يتمركز على المسرح، بينما يحيط به متفرجان من علية القوم هما: بمبة وخطيبها نخلة. وهما متفرجان من النوع الإيجابى، لا يكتفيان بالفرجة بل يتدخلان ويواجهان الأحداث، ويحرصان كل الحرص على أن يتزوج أبو ريده من كعب الخير بما يبذلان من وساطة ومال.

«أما أبطال العرض المسرحى فهم: أبو ريدة الذى يقوم بدور الأراجوز[1]، وخطيبته كعب الخير، التى تقوم بدور الخطيبة العاصية ومبروكة، بنت البلد ذات الخبرة الواسعة، فى شئون الغرام والزواج. المتلهفة دائماً على إتمام الصفقات لما تدخله فى جيبها من مال وليس لما

(١) أراجوز طلا وجهه باللون الأسود، كما فعل الكسار فيما بعد.

تجمعه فى الحلال من رؤوس.

تتركز المظاهر الأراجوزية فى المسرحية فى المنظرين الخامس والسادس.يدخل أبو ريدة فى المنظر الخامس على الموجودين: بمبه وخطيبها نخلة، والحاجة مبروكة فيدور بين النوبى والخاطبة الحوار التالى:

أبو ريدة: مين بيندهنى؟ هما المسماسيلات جاتت؟
مبروكة: احنا ما احناش فى المسماسيلات يا أبو ريدة احنا فى جوازك.
أبو ريدة: اتجوزينى يا هاجه، اتجوزينى، أهسن الهب موتنى.
مبروكة: يوه، أنا اتجوز بربرى؟ بعد الشر، البركة فى أبو ابراهيم جوزى، وإلا قالوا لك قلة رجاله؟!
أبو ريدة: لا موش انتى اللى تجوزنى، أهنا ما نفسناش فى العجايز.
مبروكة: هو أنا عجوزة يابربرى؟ جاك عجز فى عينك والله ما تستاهل انى أتوسط لك. «إلى بمبة» أقول لك ياستى والله ياخسارة كعب الخير فى البربرى ده.
أبو ريدة: كئب الهير هسارة فينا؟ آه من الهب، الهب، هوه الهب اللى بيسمنا الكلام الجاسى المر، اهنا وجعنا فى أرضك ياهاجه مبروكة، اشفجى على أبو ريدة.
نخله: سامحيه ياحاجة علشان خاطرنا.
مبروكة: (إلى نخلة) والله لولا خاطر عيونك ياخواجة نخلة ما كنت أتوسط له وأكلم له كعب الخير.
أبو ريدة: ايوه يا امى الهاجة، علشان هاطر ايون الهواجة نهله كلمى لنا كئب الهير.
مبروكة: طيب، بس المهر فين؟
أبو زيدة: المهر أهو فى جيبنا. انتى يهسب اهنا مفلس. (ثم يخرج من جيبه ريالات) افتهى ايدك يا امى الهاجة الأجوزة.
مبروكة: قلت لك ما تقولش عجوزة، ما عجوز الا انت .
أبو ريدة: طيب افته ايدك ياصبية.
مبروكة: (تفتح يدها) وادى ايدى.
أبو ريدة: (يعد) وهد الله، واهد، اثنين: أبو ريدة وكعب الخير.
أبو ريده: (إلى مبروكة) بجى اهنا جلنا كام؟
مبروكة: قلنا اتنين.
أبو ريدة: صهيه ياصبية صهية بجى، وهد الله، واحد اتنين: أبو ريدة وكئب الهير، تلاته اهنا وامى مبروكة، أربعة وستى بمبه ويانا، همسه والهواجه نهلة إلا البيئة، وبس ما بجاشى معنا ولا همسه.
بمبه: (إلى مبروكة) رجعى له فلوسه، المهر ده على «تعطيها عشرين ريال» خدى.
أبو ريدة: كتر هيرك ياستى، الله يهليكى « يقول لمبروكة» هاتى لنا بجى الهمسة فرانسايا هاجة.

مبروكة: (تضع جميع الريالات فى جيبها) بعدين، يعنى أنا رايحة أهرب بهم، ولا رايحة أكلهم؟

أبو ريدة: لا، اهنا ما نشككوش، هات الريال بتوعنا. أبو ريدة هنا يقوم بالتهريج الأراجوزى بما فيه من خفة دم وسلاطة لسان ومكر شعبى، يصارح الخاطبة بأنها عجوز، فلما تغضب هذه وتهدد بعدم اتمام الصفقة يغير الأراجوز رأيه ـ مؤقتا ـ ويسميها صبية، ثم ينسى هذا التنازل ويسميها «العجوزة» ويعود فيسحب الصفة المكروهة تحت تهديد من نوع آخر، تهديد بأن «تردح» له الخاطبة مبتدئة بعبارة: « والله ما عجوز إلا انت» وفى رأسها سلسلة طويلة من الشتائم يعرفها الأراجوز جيدا، وتعرض لها مرارا من نسوة عجوزات من أمثال الحاجة مبروكة. لذلك يكون الانسحاب السريع.

ويبدى أبو ريدة فى هذا المشهد الفطنة ذاتها التى يبديها الأراجوز إزاء من يحاولون انتهاز الفرص لسلب ماله أو الضحك عليه بوسائل مختلفة ، لا يستحى أبو ريدة من الموقف ـ موقفه بوصفه خاطباً يهمه حسن التأثير فى الخطيبة والخاطبة معاً، وإنما يطالب بواقعية، شعبية صريحة بأن تعيد له مبروكة ريالاته الخمسة، بعد أن حصلت على أجرها من الخواجة نخلة، ولا ينطلى عليه ما تحتج به مبروكة من أنها لن تهرب بالريالات ولن تأكلها. ان «أبو ريدة» رجل فطن، ولا يقرض أحداً، ولا ينقذ مبروكة من لسانه السليط ومطالبته الملحة سوى تدخل نخلة، الذى يعوض أبو ريدة عما فقد من مال.

وتدخل كعب الخير فى المشهد السادس، وبظهورها تزداد الفكاهة فى المسرحية، فهى تصر فى عناء لا يتزحزح على أن ترفض الزواج من «أبو ريدة» ويقول لها هذا إنه سيعطيها ثلاث فرص للموافقة بأن ينادى ـ كما يحدث فى المزاد ـ ألا أونا، ألا دوه، ألا تريه. ولكنها لا تتزحزح أيضاً، حتى بعد النداء الثالث، ويفك أبو ريدة شال عمامته ويعطى طرفيه لمبروكة وكعب الخير بعد أن يلفه حول عنقه ويطلب إليهما أن تجذبا الشال فتفعلان، حتى يتدلى لسان أبو ريدة من وشك الاختناق، كل هذا وكعب الخير سادرة دلالها، لا تلين.

لا تنهار مقاومتها إلا حين يدخل أبو ريدة المطبخ ثم يعود ومعه سكين يهدد بقتل نفسه بها، اذ ذاك تتأكد كعب الخير انه يحبها فعلاً وتوافق على الزواج به، وسط تهانى بمبه ونخله، وتعليقات مبروكة اللاذعة المتعجبة، لان حباً قوياً كهذا «الحب الجد بتاع قديم الجدود» لا يزال موجوداً حتى الآن.

وتنتهى بهذا المشاهد الاراجوازية فى مسرحية: أبو ريدة وكعب الخير. غير أن هذه المشاهد ليست كل ما فى المسرحية من عناصر، فرغم أن جانب الترفيه فى المسرحية يحتل الجزء الأكبر منها، فإن صنوع لا يهمل النقد الاجتماعى فى مواضع كثيرة منها.

أبو ريده ينقد تصرفات «المسماسيلات» صديقات بمبة، اللواتى لم يسألن عنها فى فترة مرضها، فلما شفيت، عدن للزيارات الكثيرة، واحدة تأتى فى الصباح ولم يشرب أهل البيت

القهوة بعد، وأخرى تأتى قبل الغداء لتتغذى، وثالثة قبل العشاء لتتعشى، كأن البيت تكية.

كذلك يرسم أبو ريدة صورة لسوق الخضار بما فيه من خدم وطباخين وكمريرات وجزارين «افرنجى»، ويشكو من أن باعة الخضار قد بالغوا فى الأسعار، وأن واحدا من الخواجات «ببرنيطة طويلة زى البلاص» قد خطف منه خستين، فضربه أبو ريدة وقامت معركة كاد أبو ريدة يذهب بعدها إلى السجن، فقد أمسك به «قومسيونجى نضرانى» ولولا تدخل ابن عم أبو ريدة، الذى يعرف لغة هذا القومسيونجى لحدث ما لا تحمد عقباه، فقد تفاهم مع القومسيونجى وأوضح له أن الحق على الخواجة سارق الخس!

وتنتقد كل من بمبة ومبروكة الخادمة كعب الخير، لتعاليها على أبو ريدة، بدعوى انه بربرى، بينما تكشف مبروكة تمنع بمبة عن الزواج من نخلة، وتوضح أنها تحب نخلة من زمن وتدعى فقط انها لا تعرفه.

فعنصر النقد الإجتماعى الذى يدخله صنوع فى سائر مسرحياته ليس مهملا هنا، وان جاء عرضا ولم يقصد له أن يبرز فى هذه المسرحية الترفيهية.

***

على أن أهم ما فى هذه المسرحية - بالنسبة لمستقبل الكوميديا - انما هى البراعة الفائقة والرقة الكبيرة التى صور بها صنوع شخصية الخاطبة، مبروكة وهى أنجح شخصياته على الاطلاق وأكثرها قدرة على الاقناع.

تدخل مبروكة علينا دخولا قادرا، ولا يزايل المسرحية حضورها القوى حتى النهاية.

ما أن تطلق النداء الشعبى المعروف: «دستور يا أصحاب البيت» ويؤذن لها فى الدخول، حتى يروح لسانها النشيط يتناول كل شىء بالوصف والتعليق، تقول لصاحبة البيت بمبة:

مبروكة: (تدخل) يوه، دا انتى ياعينى بسم الله ما شاء الله، يا صباح النور عليكى، ازيك ياست بمبة، بعد الشر عليكى، كنا سمعنا انك من غير شر، العدوين ما انتيش ناصحة، أزيك دلوقت، مش أحسن؟

وتشكرها بمبة بكلمتين، فتمضى مبروكة فى اطلاق الألفاظ والعواطف والأفكار من رشاش فى فمها لا يهدأ أبدا، تبدأ بتملق صاحبة البيت، والتقرب منها لتصل إلى الموضوع الذى قدمت من أجله وهو تزويج بمبة من الخواجة نخلة:

مبروكة: الصلا على النبى أحسن. ده نهار مبارك، والله لو كنت منك ياستى لا علق لى حته شبه واتبخر بفاسوخ لاجل ما تخزى العين عنك، لان اللى صابتك ياكبدى دى عين

ياقلبى، لما بتخرجى والناس بتشوف وشك ده اللى زى طبق الورد بتشهق فيه العين، يخى الله بجازى ولاد الحرام، يعنى بيجيلهم ايه من الأذية دى؟ يا ترى راح يخسروا حاجة أن كانوا يصلوا على النبى؟ والله بركة ياستى اللى قمتى بالسلامة، ده ألف نهار أبيض اللى كدتى العدوين وخطرتى فى قصرك مثل عاداتك، دانتى ياعينى مالكيش حبايب، يخى ربنا أولا ومطلع لكى، ياعينى انتى عاوزاهم فى ايه؟ خيرك بزيادة وبيتك مخزون من كله، ربنا يجعله عمار بحسك ولا يحرمنى من شبابك يارب.

وتنتبه بمبه لهذه الإشارة إلى «خيرها» وما تتضمنه من استعطاء فتقول وهى راغبة فى أن تسهل صفقة مشتروات للحاجة مبروكة[1].

بمبة: انتى نسيتى تجيبى لى فاتورة الحرير اللى قلت لك عليها؟

مبروكة: يوه، انسى ازاى؟ لا هو أنا عندى أعز منك؟ دى معايا من نهاريها، انا رحت أجرى على وشى لما جبتها، بس كان المدهول على عينه عيان[2]، يارب خلصنى منه بساعة رضا، على خير، وان ما كنش المسخم على عينه يابنتى ما كنت جبتها لك من نهاريها «تديها الفاتورة» أهه ياستى اتفضلى، شوقى البنفسجى ده، يامحلاه، وإلا الاخضر، اسمعى كلام أمك الحاجة وخدى لك من كل لون بدله، ده صاحبهم راجل طيب وأمير ويتوصى بك.

وهنا تكون مبروكة قد وصلت إلى منطقة الهدف الثانى والأهم، صفقة زواج بمبة ونخلة فتحول الحديث متعمدة من البضاعة إلى صاحب البضاعة.

مبروكة: يوه دا تاجر مشهور، دكانه فيها من كلشى وعنده سبل وبرشات، ده ما فيش أخوه فى الحمزاوى فاتح أربع دكاكين.

بمبه: طيب اقطعى لى من كل واحدة تلاتين دراع، بس خليه يكيلهم لك طيب ويقول لك على آخر سعر.

وتجد مبروكة أن السمكة لم تلتقط الطعم بعد، فتقبض عليها قبضاً وتوجه نظرها اليه.

مبروكة: يوه ياعينى من جهة السعر ما تفتكريش، انتى عارفاه هوه مين؟
بمبه: لا ما اعرفوش.
مبروكة: ولا تسألنيش ياعينى عنه؟
بمبه: أسألك ليه، أنا مستخوناكى؟
مبروكة: يوه، مش قصدى، أنا باقول لك تسألينى لانك لما تسمعى الإسم تعرفيه.

---

(١) مبروكة، كما هى الحالة مع كثيرات من أهل مهنتها، دلالة الى جوار أنها خاطبة.
(٢) لاحظ الواقعية فى هذا الموقف التقليدى الذى تتخذه بنت البلد من زوجها: الحب الذى يحمل شكل الكراهية السطحية.

بهية: ليه هوه قريبى؟

وعند هذه الكلمة المشجعة: «قريبى» تقفز مبروكة إلى هدفها مرة واحدة.

مبروكة: ما هوش قريبك، لكن فى نفسه يقرب لك خلينى أقول لك عنه وأفهمك بالعبارة، بقى التاجر ده انتى تعرفيه كل المعرفة، ده الخواجة نخلة.

بهية: أيوه احنا بنتقابل فى السهرات.

مبروكة: حكى لى ياعينى بكله، وقال لى انه يحبك بكل قلبه.

وترد بهية ببرود متعمد، لتستفز الحاجة مبروكة إلى مزيد من الكلام:

بهية: كتر خيره.

مبروكة: كتر خيره وبس؟ دا راجل عدل الحبايب، تدخلى بيته تلاقى دا الجوارى، ودا الفضى والمرايات، وفرشه ياعينى اسطوفه حرير تغرق فيها النارلجة، وأما ياعينى الخزاين فيهم المسكرات بالفرد، وأمه دى خليها على جنب، تتحط على الجرح يبرد، ست أميرة حلاوة الدنيا فيها، ولسانها بينقط شهد، واذا قعدت ياستى ساعة وياها ما بدكيش تفارقيها العمر كله، يابخت اللى تتجوزه وتعاشره أمه، تبقى عيشتها هنية. وهو التانى والنبى يابنتى، وحياة من يأمنك على شبابك ونور عينك وعافيتك انه جدع زى عود الخزيران ولسه ما دخلش دنيا وشاب صغار، ويهنا لك. بقا اسمعى نصيحة أمك الحاجة، الوليه الغلبانة اللى قد أمك اللى ما تعرف تحت ربها حيلة، وحياة أولادى يابنتى أنا أريد لك كل الخير.

ويأخذ كلام الحاجة يؤثر فى بهية، فتبدأ فى التقليل من مظاهر التمنع، وتطول عبارتها فى الرد على الخاطبة:

بهية: الخواجة نخلة فى الواقع راجل عظيم، انما انا ما بديش اتجوز.

ولكن مبروكة لا تأبه بهذا التمنع الضعيف، وتمضى قدما كى تستخرج الموافقة.

مبروكة: ده حرام عليكى يابنتى، انتى لسه شابه صغار وما فرحتيش بالدنيا، اقبلى علشان خاطرى، وتعاودى تقولى الله يسترك يامه الحاجة، وتبقى تذكرينى بالخير ايوه... ايوه... انا شايفه من عينيك انك راضية وقلبك مايل له، شوفى وشك احمر ازاى لما سمعتى سيرته، وأنا كمان قلت له ييجى هنا بحجة الفواتير، ديكى الساعة أكون انا خاضرة وان شاء الله يحصل النصيب على يدى ويبقى عليكى الحلاوة.

بهية: أنا ما احبش اكسفك يا امه الحاجة.

وحين تنتهى مبروكة من إتمام هذه الصفقة، وتدخل بهيه لتتزين تمهيدا لملاقاة الخطيب، تطلق الخاطبة لسانها بالتعليق على مسلك بهية:

مبروكة: دى عذبتنى ونشفت ريقى، وهيه زى الولاد الصغار، أجيبها من هنا تروح من هنا... باين عليها بتحبه من زمان، ما صدقت لما قلت لها، قال وكانت عامله روحها ما هيش عارفه، يوه من النسوان وحيلهم وتقلهم.

ثم نتبين أن الحاجة مبروكة هى فعلا «بنت فن»، كما تسمى نفسها، فقد ادعت للخطيب أن بهية تميل إلى آخر، فجن جنون نخلة، وأخذ يعدها بالعطاء الجزيل لو هى أتمت الصفقة.والى جوار ما يجلبه لها فنها من عائد مادى، نجد مبروكة مهتمة بهذا الفن من أجل ما يسبغه عليها من لذة الإداء الناجح. ، إن مبروكة - شأنها شأن كل خاطبة مقتنعة بمهنتها - تجد مسرة وراحة فى كل مرة تقرب فيها بين رجل وامرأة، مثلما يجد الفنان لذة فى أن يخرج للناس عملاً ناجحاً ومقنعاً.إن الزواج ومن ثم الحب، هو موضوعها، ولها مصلحة معنوية كما هى مادية فى أن يجرى قارب الحب والزواج فى ريح رخاء، من أجل هذا تتأثر مبروكة تأثيراً واضحا بالحب المخلص الذى يبديه أبو ريدة لكعب الخير، وتحث الأخيرة على أن تقبل خطيبها قائلة:

مبروكة: ادى الحب الجد بتاع قديم الجدود، شوفوا ازاى رايح يموت نفسه... (إلى كعب الخير) ارضى بقى يا بنت الزربون، جاتك داهية.

***

هذه هى الشخصية القادرة التى رسمتها ريشة صنوع ونفثت فيها حيوية كبرى، تنبع من دقة ملاحظة الفنان للناس من حوله، وقدرته على رسمهم عن طريق التعمق فى نفوسهم، ومواجهتهم ببعضهم فى مواقف واضحة منتزعة من الحياة، ثم ادارة الحوار بينهم - الحوار العاطفى واللفظى - فى نغمات نتبين على الفور رنة الصدق فيها.

إن نجاح صنوع فى خلق الحاجة مبروكة، كان ايذانا بميلاد الكوميديا الاجتماعية المصرية.

ولنذكر أنه قد سواها بكل هذا القدر من الإقناع، ولا سوابق لها أمامه فى أدبنا المصرى، اللهم الا خاطبة ابن دانيال المسماة: أم رشيد، وهى لا تتفق مع مبروكة إلا فى الحرص على المال، واتمام الصفقات، وإن كانت الصفقات فى حالة أم رشيد مريبة، ذلك انها من النوع الذى يجمع بين الوساطة الشريفة وبين القوادة.

وفيما عدا هذا تبدو أم رشيد - كشخصية - مجرد دمية بالقياس إلى مبروكة، ينقصها حيوية الأخيرة، وحيلها التى لا تنضب، ونفاذ نظرتها فى الناس وفى الأشياء إلى جوار روح الفكاهة الواضحة الذى تتمتع به وهذا فارق كبير أضيف إلى رصيد الكوميديا المصرية بفضل صنوع.

إلى جانب مبروكة، نجح صنوع فى خلق كثير من شخصيات الكوميديا الشعبية التى عرفت طريقها من بعد إلى مسرحنا، وإن كانت - ربما باستثناء نعمة الله الشامى - أقل جودة وعمقا من مبروكة.

والخواجة نعمة الله، هو الشامى الفحل، الشهم، الطيب القلب السريع التصديق، المندفع، المتمسك بالقيم الشريفة، الحريص على مصالحة المادية مع كل هذا، لا يفرط فيها لانها

تعادل روحه، هو الشامى التقليدى الذى شق طريقه ـ بعد هذا ـ بنجاح فى أعمال فنية كثيرة فى مصر ـ فى المسرح والسينما معاً.وصنوع يعرضه ليضحك معه، ويضحك منه فى وقت واحد.

حينما نلقاه فى مسرحية «الصداقة» نجده ـ كما ينبغى لكل فارس مثله ملىء بالحياة والعاطفة ـ غارقاً لشوشته فى غرام امرأة نصف اسمها صفصف. ما أن يلقى ابن أخيها نجيب، حتى يروح يتمدح به لأنه من «رائحة الحبايب»:

نعوم: ما ألطف زيتك، وما أظرف شويربك، ولك، الله يحفظك لبيك نعمة الله... وين عمة جنابك حتى داعيكم يصبح عليها، كيف مزاجها الشريف! عسى الله تكون بخير.

ويطمئنه نجيب على صحة عمته، ويعرض عليه أن يستدعيها له، فيسارع نعمة الله بمنعه:

نعمة الله: ما يلزم تتعب خاطرك ياخواجة نجيب، خليها على راحتها تتزوق وتتزبرق وتحط ها الرشوق وتصير تحفة لمن ينظرها، موهى شابه؟

وينفرد نعمة الله بنفسه فيشكو بتاريخ الغرام.

نعمة الله: حقا اللى سماها صفصف ما غلط، لان من ساعة ما شفتها لوقتنا هذا حاسس بعقلى مصفصف وقلبى متولع ولا عارف أساوى لا شغل ولا مشغلة، حتى اجانى أكم شوال فستق، الله وكيل ما عرفت أصرفهم، وطول النهار ما بافتكر إلا فى صفصفتى وبالليل ما باحلم إلا بها، ايه، هيه صارت تجارتنا على الحال أخيرا، أولة امبارح شفتها فى المنام كأنها بدر.أنا سامع، الله وكيل، حس جاى لهونى، لا بد انها صفصفتى، ما تدق ياقلبى تانشوف اذا احمر وجهى لان عندما تقترب لهونى باصير خجلان ومستحى (يطلع مراية من جيبه وينظر فى وجهه) فى الواقع وجهى صار احمر مثل الطربوش اللى على رويستى... أما اليوم لازم أعمل لى شو شقفة جراعة واكلمها هيكى بدون خشو وخجل، وأقول لها مثلا، دخلكم، شو بدى أقول لها؟ ايه، وقت الله يعين الله.

وتدخل المتصابية صفصف فيستقبلها نعمة الله هذا الإستقبال الفحل، الحار:
نعمة الله: ايه، نهارك سعيد، نهارك أبيض، نهارك زى الحليب، نهارك زى القشطة، يا صباح النور، يا صباح الهنا والسرور، حلت علينا البركة (فى نفسه) ان ما كانت دى جراعة، الله وكيل ما با عرف الجراعة شو حالها، إلا خبرونى، الجراعة مو هيكى؟ (إلى صفصف) ازاى جنابك؟ عسى الله تكونى حايزه الصحة التامة، أنا ما باسأل إلا عن صحة جنابك، وهاده كله من دعايا، الله بيعلم أنا من لحظة إلى لحظة باطلب لك من ربنا بأن ينعم عليكى بما تريديه.
صفصف: كتر خيرك، القلوب عند بعضها.
نعمة الله: يحرس لى تمك.

صفصف: ايه؟
نعمة الله: (فى نفسه) وينك ياجرأعتى؟ بيساعدنا الله (إلى صفصف) الله وكيل و... ايه مو رق قلبك علينا؟ إلا قولى لى: عندك رجال مثل حكايتنا أطيب، ولا الجدعان اللى بيتمعشقوا بدون جنس فايدة؟ احنا رجال تمام، ما بدنا إلا فى الحلال.

ويمضى صنوع فى تصويره لشخصية الشامى: فى لهفته على تجارته يوضح كم هو حريص على أن يزوج ابنة أخت خطيبته من خواجا انجليزى لا يعرف عنه شيئاً، لمجرد أن هذا الأخير وعده بأن يفتح له محلاً تجارياً يكون فرعاً لتجارته الواسعة فى انجلترا.

وفى حرصه على مصلحة وردة خطيبته يسب خطيبها ويتهمه بالخداع لأنه لم يعد يراسلها ـ يفعل هذا دون أن يتحقق مما حدث فعلاً، فلما يتبين أن الخطيب برىء يكون اعتذاره المندفع أيضاً، الذى ينتقل به الخطيب من النقيض إلى النقيض:
نعمة الله: دخلك تسامح داعيك على السب اللى سببته لجنابك، أنا رايح أشيلك من جهنم وأوضعك فى الجنة.

ولكن نعمة الله ـ إلى جانب فضائله الكثيرة ـ قليل الذكاء إلى درجة ظاهرة. حين يتبين للجميع أن الخواجا الإانجليزى انما هو نعوم، خطيب وردة،.قد جاء من انجلترا متنكرا حتى يمتحن اخلاص الخطيبة، يسأل نعمة الله فى سذاجة:
نعمة الله: بحضى ما فهمت ها الصورة، هادا! ملعوب جميل، ايه، هيكى المصريون والإانجليزيون والإاثنان يربحان كأن كله كلام زور ولا طيب؟

وهكذا ولد فى مسرحنا هذا النموذج الأصلى الطيب لشخصية الشامى، وهى التى عرفها مسرح الكوميديا المرتجلة من بعد باسم الأبضاى، ولم تلبث أن وجدت لها فنانين قادرين كثيرين يؤدونها لعل أفضلهم جميعا قد كان الفنان الراسخ القدم: بشارة يواكيم.

✲✲✲

إلى هاتين الشخصيتين البارزتين، أضاف صنوع شخصيات أخرى انتزعها من الواقع المحيط به، وأصبحت فيما بعد نماذج تتردد كثيراً فى الكوميديا الشعبية.هناك طائفة من الخدم، المتنوعى الطباع والجنسيات يقف على رأسهم الخادم سعد، فى مسرحية «العليل» خادم كثير الحركة، فصيح اللسان، لا يتردد فى التعليق على السادة، مادام أمر هؤلاء لا يعجبه.وهو يعمل فى خدمة طبيب أرمنى فى حمامات حلوان، ومهمته الرئيسية استقبال الزبائن، وتلقى عطاياهم.يرى سعد أحد هؤلاء الزبائن مقبلاً، فيقول:
سعد: بدينا وبدى الخير علينا، أهه واحد افندى داخل بترابه وعفاره، لما نروح نستأبله، أمال ايه؟... احنا البقشيش ما بينقطعش من جيبنا.

ويتبين أن القادم مصاب بالفأفأة، فيتحول استقباله إلى مشهد هزلى من النوع الذى

تهش له الكوميديا الشعبية.القادم اسمه الياس، وهو يدخل محاولاً أن يقول:

الياس: (يدخل ومعه صندوق ماسكه فى يده) صا. صا. صا. صا. با. با. باء

سعد: ها. بقى المرحوم بابا مات صبابا، وحضرتك انقهرت عليه وتشوشت وجيت تطبيب هنا.

الياس: لا، لا، صا، صا، صا، با، با، با، ح الخير. صباح الخير.

سعد: (فى نفسه) دا المسكين، ألكن (إلى الياس) أما ماية حلوان تفك لسان المربوط.

الياس: الحا، حا، حا.

سعد: جينا سوق الحمير (إلى الياس) حضرتك جيت راكب حمار. يعنى حا، حا.

الياس: لا، لا، الحا، حا، حا.

سعد: الحارة، بدك تقول وإلا الحاصل؟ ما تفسر ... الخ.

وبين هؤلاء الخدم أيضاً جودة فى مسرحية «العليل» وهو النوع البلدى، من الخدم، النوع الذى يؤمن بأنه وسادته فى صف واحد، بحكم العيش والملح فمصلحته مصلحتهم، وهو حريص على مصلحة السادة بطريقته الخاصة، فهو مثلاً ينصح صاحب الدار العليل بأن يستعين بسحر الشيخ على بدلاً من اضاعة الوقت والمال على الأطباء.

ومنهم الخادم المصرى «المسخة» شبه الريفى فى شكله ومزاجه، وفى تطلعه غير «المشروع» لمن هم أحسن منه، وتصويره الفكاهى لا ناس يراهم ولا يقرهم ولا يستطيع أن يفهمهم وهؤلاء يمثلهم حسنين فى مسرحية «الصداقة» فهو ـ على هيئته الزرية ووضاعة حالة ـ يعشق الخادمة الأوربية كارولينا:

حسنين: (ينظر كارولينا ويقول فى سره) ما شاء الله يا دهوتى على جمال دى البنت، دا ايه دا، شىء يجنن، يارب تكون عشقتنى زى ما عشقتها، يخى أنت مجنون يا واد، بالله رايحه تعشق فيك ايه؟ وانت مسخة، يعنى لو كان ربنا خلقنى سنيور ببرنيطة من اللى يبقوا زى البلاص على الراس كان يجرى ايه فى الدنيا؟ كنت أقول لها: سنيوره، بونو، بونو، وهى ترد على بحسها الجميل وتقول لى: كرسى، كرسى... .

ومن هؤلاء الخدم ـ أخيراً ـ الخادم «المولييرى»، الذى تنحصر مهمته الرئيسية فى أن يؤتمن على سر غرامى بين الشخصيات الشابة فى المسرحية، وأن يوصل الرسائل بينها، وأن يشرح للجمهور بعض نقاط القصة المسرحية، وهؤلاء يمثلهم فرج فى مسرحية «بورصة مصر» الخادم، الطباخ، الذى لا يعجب لا البوابين ولا الخادمات الاوربيات.

ويستكمل صنوع مجموعة الخدم فى مسرحه بالكامريرا كارولينا، فى مسرحية «الأميرة الاسكندرانية» واللاونجيه تريزه فى مسرحية «بورصة مصر» ويستخدمها لاستحداث مفارقة مضحكة بينهما وبين الخدم الرجال من أهل البلد، مفارقة قوامها البون الواضح بين حال

الخادمين وحال الخادمتين. واحداهما ـ كارولينا ـ شديدة الطموح، ترمى إلى أن تتزوج من أحد السادة الأجانب، بعد ما جمعت من ثروة فى مدى عام واحد.والثانية تريزه، تكتفى باحتقار الخادم فرج وتراه «وخش زى الكنزير».

ثم جرسون يونانى يظهر فى مسرحية «البورصة» واسمه ينى، وهو لا شك الجد الاول لشخصية اليونانى التى أصبحت أحد مصادر الفكاهة المعروفة والمعتمدة فى الكوميديا الشعبية.

وهولا يظهر فى المسرحية إلا ليقول جملتين اثنتين ليس فيهما أى أثر للفكاهة، ولكن صنوع التفت إلى ما تحمله شخصية اليونانى من كوميديا بوصفه خواجة حشرى، أو خواجة وابن بلد معاً، يعيش عادات البلاد ويعرف الكثير عنها ولكنه لا يملك إلا تعبيراً عاجزاً عما يعرف وذلك فى مسرحية «الأميرة الإسكندرانية»، حيث يقدم لنا شخصية الطبيب اليونانى خرالمبو، الذى استدعى ليعود صاحبة البيت، الزوجة المتحكمة مريم. والمشهد يدور بين خرالمبو ومريم وزوجها إبراهيم، وفيه يضع صنوع أسس الإستغلال الكوميدى لشخصية اليونانى التى امتدت بعده لتشمل المسرح الكوميدى الشعبى حتى أيامنا هذه.

من أول الاسم اليونانى الذى يوحى فى العربية بأشياء واضحة إلى العربى المكسر الممزوج بعبارات يونانية شائعة ويعرفها الجمهور إلى الحماس فى الخدمة، والرغبة فى تخطى الحدود لاداتها، إلى الادعاء المضحك بأن اليونانى فصيح فى الواقع ويعرف العربية تماماً... كل هذا نجده فى المشهد التالى، الذى يصحبه فاصل من الردح المنفرد والمهموس يقدمه الزوج المغلوب على أمره، ابراهيم:

خرلمبو: (إلى مريم) سباك الكير ياستى.

مريم: يسعد صباحك.

إبراهيم: (فى نفسه) ماكانش ناقصنا إلا الرومى ده (إلى الحكيم) اتفضل ارتاح.

خرلمبو: افا خاريستوه.

إبراهيم: من فضلك اتكلم عربى.

مريم: (إلى الحكيم) ايوه لان الخواجة من سوء بخته ما يعرفش إلا لسان العربى.

خرلو: معلهش، أنا كمان أعرفوا اتكلموا ويا هوه بالعربى، أنا اتعلمت طيبين الكلام بتاع هوه، أنا عارف أقرأ واكتب بولى كلاه.

إبراهيم: انت رجل شاطر وتتكلم عربى فصيح. (فى نفسه) زى الزفت وأسخم.

خرلمبو: (إلى مريم) خضرتك أخسن النهاردة؟... ورينى اللسان بتاع انتى.

إبراهيم: حقه يا أخى، لسانها طولها، لانها لما نزلت من بطن أمها الداية سحبتها منه بتخمنه ديل.

مريم: (تخرج طرف لسانها) ما هوش نضيف؟

ابراهيم: (فى نفسه) هوه يبقى فى الدنيا أظفر من كده؟

خرلمبو: (إلى مريم) افتحى فمك شويه سيادة وطلأ اللسان بتاع انتى بره كالص كالص.
مريم: (تفتح فمها إلى آخره) كده طيب؟...
خرلمبو: ايفا. اوه، فى الفم بتاع انت خرارة كبيرة.
إبراهيم: (فى نفسه) والله ما صدقت إلا فى ديه.
مريم: (إلى الحكيم) والعمل ايه؟
خرلمبو: واكده شربه زيت كروع وباالليل اتنين خوكنة. فهمت؟ وموش تكرج النهار دى.
إراهيم: (فى نفسه) لك الحمد يارب.
مريم: (إلى الحكيم) لكن أنا كنت عاوزه أروح القونصلاتوا مع العرسان.
خرلمبو: أكسن انت أفضل فى البيت، الكواجة ابراهيم يروح مع همان، وأنا كمان دلوقت لازم يروح عند مدام القنصل. ايه؟ هيا عيان وكده أناكول للقنصل حضرتك موش...
مريم: (إلى الحكيم) كتر خيرك.
ابراهيم: وشكر الله فضلك.
خرلمبو: لا موش تخت خير، أنا خبيت بتاع انتم، وأنا لازم أعمل انتم معروف. بكا مدموازيل رايخ يتجوز مع واخد جدع كويس.
مريم: حضرتك تعرفه؟
خرلمبو: من زمان.
مريم: وتعرف أبوه؟
خرلمبو: أبوه خبيت بتاع أنا.
مريم: هو راجل عظيم، هوه كونت، يعنى باشا.
خرلمبو: مين باشا؟
مريم: أبو العريس.
خرلمبو: ياستى انتى جلطان كتير، كتير، كتير...أبوه كان واخد نجار زجيرين موش باشا.
إبراهيم: (فى نفسه) آدى اللى رايح يفسد اللى عملناه[1].

ونستكمل الحديث عن معرض الشخصيات الشعبية التى قدمها صنوع وأصبحت من بعد جزءا من الكوميديا الشعبية بالحديث عن المغربى الكذاب: الشيخ على.والشيخ على له نظير قوى أكثر فصاحة وأكبر اقناعاً كدجال يستخدم كلمات الله وأقوال نبيه وذكر الصحابة ليوهم الناس بأنه يملك علماً خاصاً به، لا يريد ـ ولا ينبغى ـ أن يكتمه الله. ذلكم هو عواد القرامطى فى بابة ابن دانيال: «عجيب وغريب».غير أن عواد هذا يؤثر فى الناس بألفاظه

(١) السرأن عديلة ابنة مريم ستتزوج حبيبها متنكراً فى زى ابن كونت وذلك لأن أمها تعارض زواجها من رجل عادى. لاحظ كيف أن خرلمبو باندفاعه، وحبه للصديق، ورغبته الدائمة فى اقحام نفسه فى تون الغير يكاد يفسد الطبخة على على أصحابها.

وصورته فقط فهو صورة معلقة على الجدران، أو أخرى تظهر على شاشة.

أما الشيخ على، فقد ترك الجدار والشاشة معاً، وتجسد فى شخص بشرى يحدث الناس ويحدثونه، ويملك زمام الأمر فى موقف مسرحى كامل الأبعاد. يدخل الشيخ على على الموجودين ومعه الخادم جودة الذى يؤمن به وبسحره. أما الموجودون فهم العليل حبيب، وابنته هانم، وحبيبها مترى. يدخل الشيخ على فيقول:

على: السلام على من اتبع الهدى.
مترى: تفضل ياشيخ.
حبيب: اجلس ياوالدى، ارتاح.
على: الله يحفظك ياولدى ويجعل شفاك على يدى.
جوده: آمين يارب.
على: (ينظر حبيب) هه ياولدى، أصابتك مصيبة وحصل لك منها ألم ما هو كده ياولدى.
جوده: ايوه، أخو الخواجة توفى (إلى مترى) شفت ازاى عرف أن أصل تشويشه ناتج عن غمه؟
مترى: (إلى جوده) كل الناس اللى يكون لهم نظر يفهموا من وجه الخواجه حبيب كونه مغموم.
جوده: طيب، من صبر نال دلوقت تشوف شطارته.
على: (إلى حبيب) أنت ياولدى كنت تعز أخوك، ووفاته كسر فى قلبك، فحين جالك الخبر الشنيع فى البراوا ما قلت استغفر الله، تقاسى عليك وركبك الشيطان اللعين، بقى صلى على النبى ياولدى ياما أفندية، وبهوات، وبشوات غلبت فيهم الأطباء، وصرفوا أموالهم ياولدى من غير فايدة ولا نفع، ولله الحمد ما حصل لهم الشفا إلا على يدى، لأن احنا يا ولاد العرب لنا أسرار ما يعلمها ابن مصر، لانى أنا ما بانام الليل، باسهر، براعى النجوم، وأحسب سيرها، وأقرأ وأعزم وأحضر الشيطان، ولد القران خصمك، وأنده ما أريده منهم، لان لى مقدمة عليهم ياولدى، والبعض منهم أسرجنوا، لانه ما حد يعرف أسرار سيدنا سليمان عليه السلام وكتابة خاتمة وحبس الشياطين بالقماقم النحاس غير العبد الفقير.
مترى: (فى نفسه) أما دى لهجة عجيبة. وأنا لو كنت حاكم كنت أسرجنوا زى ما بيسرجن العفاريت.
حبيب: (إلى على) طيب بس فهمنى من فضلك. ياترى عندك دوا المرض ده؟
جودة: واذا كان الحاج على ما عندوش دواك يبقى عند مين؟ بس انت اتوصى به.
حبيب: روحى، بس يطيبنى.
على: بقى صلى على النبى ياولدى، وقول لى شو عملت لنا لان البخور غالى فى الأيام دى يا ولدى.
حبيب: أعطيك اللى تطلبه.

على: ياولدى احنا موش ناس طماعين، أقل الشيء يكفينا، هات لنا جنيه دلوقت، لما يحصل الشفا تبقى أنت وجودتك.

حبيب: (يضع يده فى جيبه ويعطيه جنيه) خد أهه جنيه.

على: فقط لى عندك سؤال ياولدى، المريض ينبغى عليه أن ينذر نذر يوفيه عند شفاه، بقى أنذر يا ولدى على نفسك بأعز ما عندك، والله يقبل نذرك.

حبيب: أنا ما عندى أعز من بنتى، نذر على قلبى انى اجوزها لمن يشفينى.

على: (إلى حبيب) شفت ياولدى، احنا فهمنا داءك، من دون أن نعمل أمر دجل مثل الرمل والودع وغيره، انت ابعت لى بكره فى الصباح خدامك جوده، نعطيه حجاب توضعه على صدرك بدون أن تقرأه، ونعطيه كمان ورقة بخور تحرقها، وتخطى عليها سبع مرات، وتقول: سامحونى يا أهل الجن اذا قاسيتكم، وارفعوا غضبكم وارحمونى، فيحصل حالا الشفا، ويبقى الحاج على يستاهل الحلاوة. السلام عليكم (يخرج).

وواضح من هذا المشهد أن شخصية المنجم قد وضعت هنا فى قلب موقف مسرحى فيه أخذ وفيه عطاء. فإن الشيخ على لا يترك وحده كى يؤثر كلامه فى الموجودين على الخشبة والقاعة معاً، بل يعرض فنه للنقد على يد العليل حبيب، الذى يوافق فى غير حماس على أن يستدعيه، شاعراً بأن اللجوء إلى أمثال الشيخ على أمر لا يليق باناس درسوا «الطبيعة والفلك والطب وما أشبه». كما يتناوله مترى بالشك الواضح، والاتهام الصريح بالدجل. أما هانم، فهى تقف منه موقف: لعل وعسى، ولا يؤيده تأييدا كاملا سوى الخادم جوده.وهكذا يصبح الشيخ على شخصية درامية، وليس مجرد طرفة مقصود بها بعض الاقناع وبعض الامتاع كما فى حالة عواد القرامطى فى بابة ابن دانيال.

***

ورغم أن إنجاز صنوع فى حقل الكوميديا الشعبية هو أقوى ما قدم لنا، وأكثره اقناعاً، فإن ما فعله فى مجال تقليد الكوميديا الاوربية ليس بلا قيمة، فهو يستحق منا أن نلقى نظرة عليه.

يتركز الأثر الأوربى فى مسرح صنوع ـ وأثر موليير على وجه الخصوص ـ فى مسرحية «الأميرة الإسكندرانية» التى تستعير الموقف الرئيسى فى واحدة من مسرحيات موليير، تلك المسماه: «البورجوازى النبيل» ثم تعكس ذلك الموقف وتضيف إليه بعض ما يرد فى مسرحية أخرى لموليير: «جورج داندان» من حوار ونكات ومواقف، فإذا نحن آخر الأمر أمام عمل مسرحى يستند بشكل واضح على كوميديا موليير، وإن لم يخل قط من آثار واضحة للكوميديا الشعبية.

فى مسرحية: «البورجوازى النبيل» يتمسح السيد جوردان عضو الطبقة الوسطى، بطبقة النبلاء، ويشير على نفسه السخرية بمحاولة الظهور بمظهرها، وعاداتها، وملبسها،

وطريقة لهوها وأساليب ثقافتها.وتلومه زوجته على هذا التصرف الاخرق، ولكنه ينبذ نقدها ويصرفه عنه صرفاً، متهماً اياها بأنها انسان جلف لا يفهم فى أصول التمدن.

وتحب لوسيل، ابنة جوردان، فتى يدعى كليونت، ويحبها هو بدوره وتوافق مدام جوردان على هذا الزواج ولكن الاب جوردان يرفض أن يزوج ابنته من حبيبها، بدعوى أن هذا الأخير ليس من طبقة النبلاء.

ولا يجد الحبيبان آخر الأمر بداً من خديعة الاب، فيدخل كوفيل خادم كليونت على جوردان متنكراً، فينبئه إنه يعلم علم اليقين ان الاب ينتمى إلى طبقة النبلاء، فان أباه ـ أبا جوردان ـ لم يكن تاجرً وإنما كان يعطى الصحاب والمعارف بضاعة ويتلقى عنها مالاً، فهو إذن لم يكن تاجراً وإنما كان نبيلا، ولهذا فإن جوردان نفسه هو من النبلاء.

ويهش جوردان لهذا النبأ، فيمضى الخادم ليقول إن الباشا التركى له ابن يريد الزواج من لوسيل، ابنة جوردان، فيوافق جوردان على الزيجة، وقد زادته غرورا على غرور، ولا يعبأ بكون ابنته أقسمت ألا تتزوج أحداً غير حبيبها كليونت.ويدخل كليونت، متنكرا فى زى ابن الباشا التركى، ولكن لوسيل تعرف فيه حبيبها، فتوافق على الزواج منه، وتلومها أمها على تنكرها لحبيبها فتهمس لها بالحقيقة واذ ذاك ترضى الأم وتوافق على الزيجة... إلى آخر حوادث المسرحية.

وقد وضع صنوع يده على هذا الموضوع واستخدمه فى مسرحية: «الأميرة الإسكندرانية» بعد أن أجرى فيه تعديلاً واحداً فقط إذ جعل الزوجة مريم هى التى تتمسح بطبقة النبلاء، وجعل الزوج، إبراهيم يساند رغبة ابنته عديلة فى الزواج من حبيبها يوسف، التاجر الصغير، الذى لا يعجب الأم لأنه ليس نبيلاً. ثم استخدم صنوع الحيلة التنكرية ذاتها التى استخدمها موليير ليحمل الأم على الرضى بزواج الحبيبين، فأنشأ فى مسرحيته «كونتاً» فرنسياً وهمياً اسمه «الخواجه لساناتور» وجعل له ابناً اسمه فيكتور. وأدخل يوسف ـ الحبيب ـ متنكراً فى زى ابن الكونت فحصل على موافقة الأم.وكما استنكرت الزوجة فى مسرحية موليير أن تتنكر ابنتها لحبيبها فهمست لها هذه بالسر ،وحصلت على رضاها، يستنكر الأب، إبراهيم، رضى ابنته بالزواج من فيكتور، حتى تطلعه عديلة على السر، فيرضى هو الآخر ويدخل اللعبة فى سرور.

وفى مسرحية جورج داندان، تبكت مدام دى سوتنفيل، النبيلة المتغطرسة، زوج ابنتها الضعيف، جورج داندان، لانه يناديها بـ «ياحماتى»، وتطلب إليه أن يناديها يامدام، لأن من كانوا فى مركزه الوضيع لابد أن يتعلموا الأدب بازاء من يفوقونهم مركزا.كذلك يطلب إليه زوجها السيد دى سوتنفيل أن يكف عن مناداته باسمه، ويناديه باسم «السيد» فقط وذلك للسبب نفسه. ولا يجد داندان مفراً من أن يمتثل للأمر، وينادى الرجل قائلاً: حسنا، أيها السيد فقط... الخ.

ومثل هذا الموقف نجده ـ فى اساسه ـ فى مسرحية «الأميرة الإسكندرانية» حيث تبكت مريم، الزوجة المتطلعة إلى النبلاء، زوجها لأنه يناديها ياستى، وتنصحه بأن يقول لها: يامدام... فيرد عليهاوهو نصف جاد ونصف هازل: لا ياستى، لا يامدام، مكرراً نكتة موليير.

إلى جوار هذا نجد أن تركيب مسرحية صنوع يعتمد النمط المولييرى أساسا: من أحاديث منفردة ـ لنجوى النفس ـ يشكو بها الزوج حاله، ويعرض بأخلاقيات الطبقة التى تتطلع اليها الزوجة. ومن خدم يعملون فى ايصال الرسائل الغرامية للعاشقين، ويتطلع بعضهم للزواج من الآخر، ومن تفاصيل أخرى فى التكنيك، مثل التعليق الجارى على شكل أحاديث جانبية، تستخدمها شخصية لنقد شخصية أخرى... الخ.

ويستخدم صنوع ما يقترضه من موليير لانتاج كوميديا انتقادية تقف ـ تقريبا ـ نفس الموقف الفكرى الذى وقفه موليير من الطبقات الإجتماعية، فهو ـ كالمعلم الفرنسى ـ ينصح كل طبقة بأن تعيش فى حدودها، وذلك بعد أن يتناول كلا من طبقة النبلاء والطبقة الوسطى بالنقد الذى يرمى إلى اصلاح المعايب ولا يصبو إلى تغيير الأوضاع. غير أن صنوع يزيد على هذا شيئا لا يجوز إغفاله فهو يسمح لممثلى الطبقة الشعبية فى مسرحياته بشىء من التعبير عن وجهة نظرهم فى الناس والأشياء. يجعلهم ينقدون الخواجات، والسادة الذين يعملون عندهم خدماً نقداً فيه بعض اللذع والفضح (قد تقدمت نماذج منه).

ولكن استناد صنوع على الكوميديا الاوربية لم ينتج ـ مع هذا ـ شيئاً ذا بال فى مسرحه، ربما باستثناء ما نجده فى «الأميرة الأسكندرانية» من موقف طريف بين زوج مغلوب على أمره وزوجة متسلطة حديثة النعمة، وما ينتج عنه من فكاهة، أصبحت فيما بعد جزءا رئيسياً من الكوميديا الشعبية المصرية.

وفيما عدا هذا، فان تصوير صنوع للسادة فى مسرحه تصوير ضعيف، فهم فى الأغلب الأعم إناس باهتون، ثقلاء الظل، ينطبق عليهم ما وصف به الشاعر الإنجليزى "اودين "يوماً ما شخصيات الروائية "جين اوستين"، إذ قال إن رواياتها تصور العلاقات الغرامية التى تدور بين أكوام من المعدن (يعنى الشخصيات الحريصة على المال إلى حد أنها تتحول إلى مال ولا شىء آخر).

وانه لمما يشى بحب صنوع للشعب وقربه الحقيقى منه أن ينجح كل هذا النجاح فى تصوير النماذج الشعبية ويسبغ عليها عطفاً ظاهراً، ثم يفشل فى اقناعنا بالسادة والسيدات، ويكون حديثه عن الحكام والخديو خاصة مجرد صوت عال، لا فن وراءه ولا حرارة ولا اقتناع.

❋❋❋

استخدم صنوع كل حيلة فنية وقعت له لاستنباط الضحك فى، استخدم النكات

اللفظية، والجنسية كما استعمل الهزل، والفكاهة الراقية، قدم أفكارا كما قدم تهريجاً مسرحياً، وفهم تماماًأن المسرح ينبغى أولاً وقبل كل شىء أن يكون فرجة، على أن يقدم فيه هدف ما من نوع أو آخر، ممتزج امتزاجاً عضوياً بفن المسرح، وليس مفروضاً عليه من الخارج.

كان صنوع فى هذا المضمار فنان العرض المسرحى الكامل الذى نصبو إلى أن نجد اعداداً كثيرة منه فى حياتنا المسرحية. وإلى جوار هذا ينبغى أن نسجل له قدرته الفائقة على إدارة الحوار بلغة عامية أصيلة فى واقعيتها، سجلها صنوع من معايشته للناس وملاحظتهم ملاحظته دقيقة، ولا يزال بعض من هذه التعبيرات يستخدم حتى الآن مثل: «جاى من باريس فى علبة» احنا ربنا خلقنا واقفين؟ (كدعوة للجلوس) و «قلنا كده قالوا اطلعوا من البلد»... الخ.

والواقع أن صنوع فى هذا المضمار، ورغم بعض الشوائب الشامية فى التعبير ـ يعتبر بحق أبا العامية المصرية فى المسرح.



الفصل الخامس

موليير على الطريقة المصرية

وصف "محمد عثمان جلال" موهبته المسرحية وحدودها، حين كتب فى مقدمة: «الأربع روايات من نخب التياترات» يقول: «فلم لا أكثر التراجم من كتب الأدب، وأنزع عنها ثوب الفرنساوية، وألبسها ثوب العرب؟».

وكان هذا تواضعاً لا شك فيه من هذا المؤلف الذكى. ذلك أن القول المتقدم إن انطبق على بعض ما تناوله عثمان جلال من أعمال موليير، فإنه يقصر عن وصف حقيقة ما أداه مؤلفنا للكوميديا المصرية والعالمية معاً، بتناوله أعمال المعلم الفرنسى.

فلم يكن عثمان جلال مجرد مترجم لأعمال موليير، ولا اقتصر جهده على تمصير هذه الأعمال وحسب، وإنما تعدى هذا كله إلى محاولة شىء من التأليف المسرحى، وبثه فى خلال تمصيره لأعمال موليير، وخاصة فى عملين محددين هما: «تارتوف» و «مدرسة النساء».

فى هاتين المسرحيتين نرى عثمان جلال يضيف من عنده أشياء من البيئة المصرية إلى نص موليبرى وجد أن طبيعة الموضوع فى المسرحيتين تسمح بدخولها فيه، وآنس من نفسه من القدرة على الكتابة المسرحية ما يكفى كى يتحرر ـ ولو مؤقتا ـ من أستاذه الفرنسى.

وقد عاب بعض الدارسين على عثمان جلال فى هذا الصدد ما أسموه خروجاً منه على نصوص موليير، وعقدوا مقارنات بين ما كتبه المعلم الفرنسى وما أخرجه الكاتب المصرى، خرجوا منها بأن جلال لم يفهم النص الفرنسى هنا أو هناك، أو أنه غير فى سمات هذه الشخصية أو تلك تغييراً غير مشروع.

وفى رأيى أن الأمر ينبغى أن ينظر إليه فى ضوء ما تقدمت الإشارة اليه، من أن عثمان جلال لم يكن يسعى إلى مجرد تقديم موليير، ولا إلى تمصيره ،وحسب، بل كان ينفس أيضاً عن رغبة مكبوته عنده للتأليف المسرحى.

وقد أثبتت الأحداث أن هذه الرغبة فى الكتابة كانت أكبر بكثير من قدرة الفنان الفعلية، فان عثمان جلال ما أن ترك صحبة موليير، وشق لنفسه طريقا مستقلا حتى وضح ضعفه ككاتب مسرحى.ففى مسرحية المخدمين، وهى من تأليفه الخالص، لا نجد شيئا من التألق والبراعة والفكاهة اللذيذة التى حققها عثمان جلال لنفسه وهو فى كنف موليير، (والتى سأفصلها حالاً).

ومن العجيب أن تظهر قدرة كاتب ما على الخلق المقنع وهو تحت وصاية كاتب آخر، فإذا ما ارتفعت هذه الوصاية، هبط رصيده من الخلق هبوطاً ملحوظاً.ولكن هذا العجب ما يلبث أن يتبدد حين نمعن النظر فى مسرحية المخدمين، فنجد أن ضعفها الأساسى راجع إلى تهافت بنائها، وإلى عدم قدرة الكاتب على أن يطور موضوعها وشخصياتها.

تلك عناصر فنية لم يكن رصيد المسرح المصرى الناشىء منها كبيراً، ولهذا فلم يكن عجبا أن يفشل عثمان جلال فى توفيرها لمسرحيته.

ولكن الأمر يختلف حين يكون على كاتبنا أن يسد ثغرات، أو ينشئ شرفات أن يبنى حجرة هنا أو هناك فى بناء قائم فعلاً، فان خفة ظله الطبيعية، وتمرسه بحياة الناس وعاداتهم ولغة حوارهم تمكنه لا من مجاراة المعلم الكبير وحسب، بل تحفزه إلى التفوق على هذا المعلم ذاته حين يكون الأمر متعلقًا بتفصيل ما أجمل المعلم، أو تجسيد ما إقتضت طبيعته المفكرة أن يكون مجردا.

غير أن هذا الكلام ينطبق على عملين اثنين فقط من الأعمال التى أنتجها عثمان جلال تحت وصاية موليير، وهما: الشيخ متلوف، ومدرسة النساء.

أما المسرحيات الثلاث الباقية، فإن الجهد الإنشائى لعثمان جلال لا يخرج فيها كثيراً عما وصفه هو نفسه بأنه نزع لثوب الفرنساوية والبأس لثوب العرب.

هنا يمصر جلال أعمال موليير مطاوعة لرغبة عارمة عنده لتمصير كل شىء، وهو يقدم على التمصيرفى: «النساء العالمات» وفى:«مدرسة الأزواج» وفى: «الثقلاء» رغم نبو موضوعاتها نبواً واضحاًوأحياناً لا أمل فى التغلب عليه، عن الذوق العام. غير أن هذا الجانب من جهد عثمان جلال فى خدمة الكوميديا ليس هو الجدير بأن يشغلنا فى هذا البحث.إنه جهد الناقل وليس جهد الخالق.

أما عنايتنا بعثمان جلال هنا فهى من أجل ما قدم من خدمة فى سبيل تمهيد الطريق أمام قيام كوميديا إنسانية، تنبع فى وقت واحد من النبعين المحلى والعالمى تستند إلى الواقع

المصرى استناداً راسخاً، وتشغل نفسها به، وتتطلع إلى أفضل ما حققه كتاب العالم من انجاز فى الشكل والمضمون معاً. لهذا، أقصر كلامى على مسرحيتى: الشيخ متلوف ومدرسة النساء.

❋❋❋

كانت عدة عثمان جلال الرئيسية فى تمصيره لأعمال موليير معرفته العميقة ببلده وناسه، وموقعه الوثيق القرب من عواطفهم وأفكارهم وأفعالهم، وخلوه التام من عقد المثقفين فى حديثه عن أهل بلده وتصويره لهم واجرائه الحوار على ألسنتهم.كذلك تحكمت فى هذا التمصير الرغبة التى أعلن الكاتب منذ البداية انها كانت ديدنه وهى: التزام نص موليير بشرط مراعاة عوائد الشرق.فهذا الهدف المزدوج مسئول عما نجد فى التمصير من مزايا وعما نلقى خلاله أحياناً من عيوب.

فهى رغبته المتحرقة فى التقريب بين موليير وبين جمهور الشعب المصرى على أيامه وحرصه على مراعاة عوائده التى دفعته - أو قل جعلته يطاوع رغبة محببة إليه - لإيراد صور واقعية عن حياة المصريين خلال أعماله الممصرة. صور بعضها يصدمنا الآن، وبعضها نجد فيه مبالغة فى الواقعية أو مجافاة للذوق السليم، ولكن قيمتها الفنية والتسجيلية تجعلنا نرحب بها مع ذلك، ونشعر بغير قليل من الإمتنان لعثمان جلال لأنه حفظها لنا من الضياع.

ولنبدأ بمسرحية الشيخ متلوف:

انظر إلى هذه الصورة التى يمصر بها عثمان جلال كلاماً عاماً تقوله عند موليير الوصيفة دورينا فى ذم «أورانت»، إحدى النساء الغزلات اللواتى تتقدم بهن السن، فيعجزن عن مزيد من الغزوات، فتشيع المرارة فى نفوسهن، ويحقدن على حب الشباب بعضهم البعض، ويتخذن من الفضيلة وقسوة الرأى فى الناس قناعاً يخفى الحسد والعجز. وأورانت هذه عند عثمان جلال اسمها دودو. تقول الخادمة ببهانة، التى تقابل الوصيفة دورينا عند موليير:

ببهانة:

الست دودو من يقول عنها كلام؟   حرة تقية ما عليهاشى مـلام
لكنها كـبرت قوى وتقدمـت   وتحسرت على الشباب وتـندمـت
من قلة الحيلة ومن كـثرة مفيش   تابت عن العرقى وعن شرب الحشيش
كانت وهى شبه تحب البحبحـة   وتكلم الجدعان وتهوى السرمحـة
وأن فات عليها الحلو ترمش بالعيون   وتفتخر بالصرف مع كتر الديون
لما أتاها الشيب ودلدل نهـدها   وبين الكراميش قـوام فوق جلدها
صبحت عدم والغل فى القلب انزرع   تزعل وتظربن اذا شافـت جدع
وتطل من الطاقة وتقدح للصـغار   وتخرج السـكه وراهم بالإنـذار

ان عثمان جلال هنا لا يورد مقابلا مصريا لشيء موجود فى نص موليير إنما هو يجسد الكلام العام الذى تقوله دورينا عن الغزلات من العجائز وذلك عن طريق إيراد وقائع محددة لتصرف عجائز السيدات الغزلات فى مصر كما عاينها جلال أو سمع بها.

أما حين يورد موليير تفاصيل محددة فى مسرحياته، فان عثمان جلال يختار منها ما يمكن أن يلقى استجابة لدى جمهوره، ويضخم فى بعضه ويزيد عليه من عنده تفاصيل أخرى حتى تكتمل الصورة.

تصف دورينا موقف اورجون من تارتوف فى مسرحية موليير، وتقول إنه يصر على أن يكون القس على رأس المائدة، وانه يفرح حين يلتهم الطعام التهاماً، وأن أورجون يحرص على أن يقدم له أطايب الطعام، فاذا ما تجشأ قال له: رحمك الله.

وتقول بيهانه فى وصف الموقف ذاته فى مسرحية عثمان جلال:

اذا لقاه يقبل عليه يعنـــقه — ويطعمه ويشربه وينشـــقه وان
يجلس على السفرة معه ويزقمه — قل عنده العيش قوام يلقمه
وينبسط كـــــثير لما يدبها — وطاسة الشربة بحلقه يكبها
وان كان يتـــكرع ويفتح مبلعه — يفرح كتير وينشطه ويشجعه

ونلاحظ على الفور أن الصور المتتابعة التى يوردها عثمان جلال، هى أبلغ أثرا فى وصف الالتصاق الشديد الذى يحسه غلبون بمتلوف من صور موليير، فإن مؤلفنا المصرى يستخدم تسعة أفعال يقوم بها غلبون بازاء متلوف على سبيل الرعاية والتدليل، فى حين يستعمل موليير أربعة فقط، كما أن الصور عند عثمان جلال وأن نقلت المعنى العام لمعانى موليير، هى فى صميمها صور مصرية، بما فيها من حرص المصريين على أكل الكثير من الخبز.

ويزداد جهد عثمان جلال فى التمصير وضوحا حين نتتبع ما تقوله الخادمة بيهانه خلال المسرحية إما فى وصف الشيخ متلوف، أو فى استنفار باقى الشخصيات لمساعدة الابنة المسكينة مريم، فقد ركز عثمان جلال على بهانة جهوده فى تقريب نص موليير من الشعب المصرى بحسبان أنها ـ بحكم كونها خادمة ـ هى أقرب الشخصيات إلى الشعب، وأجدر ـ إن هو اعتنى بها عناية خاصة ـ أن تضفى الجو الشعبى المصرى على عمله:

بيهانة: (لسلمان) سابقة عليك سيدى الحسن ويا الحسين ... تحكى لابوها بس بكرة كلمتين.

شافت العذاب والذل راخر والندم — انظر لحالها اهه ... صبحت عدم
وكلما اتفكرت فى كل اللى جرى — تشقع وترقع خدها حتى انبرى

فهذا تمصير بعيد الغور لعبارة عامة فى موليير تطلب فيها دورينا من كليانت أن يساعد ماريانا قدر ما يستطيع فانها فى أعظم ما يتصور من هم، أما عند عثمان جلال فان الهم يتحول إلى صورة مادية هى «لطم الخدود».

وأبعد من هذا دلالة على الرغبة المتفجر عند عثمان جلال فى أن يضيف شيئا وهو يمصر (أى يخلق فى الواقع) ما يفعله بعبارة قصيرة تقولها دورينا وهى تحاول أن تمنع العاشقين ماريانا وفالير من أن يفترقا، تمسك دورينا فالير فتجمح ماريانا، وتتحفظ على ـاء، فيهرب فالير. تقول دورينا وهى تخلى سبيل فالير وتجرى وراء ماريانا: «ماذا؟ انت أيضا؟».

أما عثمان جلال فيترجم هذه العبارة العامة القصيرة إلى صورة مصرية غنية بالانتماء إلى الواقع.

بيهانة: طاهرت أنا عنبر وفرشح لى سعيد... أى ما كدت أخلص من هم حتى بدأ لى هم آخر!

ويسأل أورجون الوصيفة دورينا عن صحة صديقة تارتوف، فتقول إنه فى أحسن حال، سمين، ناعم البال، رائق اللون .أما بيهانة فترد على سؤال مماثل بعدة صور، أكثر دقة وتحديداً، يكون من أثرها أن ترتفع أمامنا قامة الفتى الذى يسعى عثمان جلال إلى أن يخلفه لنا خلقاً، ويستله من ملابس تارتوف.

بيهانة:

بخير فـى كـــــل شـــى — يمشى ويتهدف بجبه مشمشى
والوش راده والخدود متختخه — وله زنود بيضا سمينه مبطرخه

وما أن ينجح عثمان جلال فى تحويل تارتوف من قس فرنسى إلى فتى مصرى اسمه متلوف، بما تقدمت الإشارة إليه من وسائل التمصير وغيرها مما لم يرد ذكره حتى يشعر الخلق الجديد بقوته إلى درجة تتيح له ولخالقه أن يضيفا إلى موليير شيئاً ليس فيه ـ أن يخرجا سوياً عن نهج موليير، فى سبيل انتماء أكبر إلى البيئة المصرية. . . .

فى المنظر الثالث من الفصل الثالث، يدخل متلوف على أنيسة وقد استبد به الشوق، فإن السيدة التى تمنعت عليه وتعففت، قد أذنت له أخيرا بالمثول، بل أرسلت فى الواقع تطلب رؤياه.يدخل متلوف ونظره كله مركز على محاسن حبيبته الجسدية. ينتهز أول فرصة ليمد يده على جسمها قارصاً يدها، متحسساً فخذها، عابثاً بما يحمل صدرها من لحم وزينة معا.وبعض هذا موجود فى موليير فعلاً، ولكن ليس بهذه الصراحة، ليس إلى هذا الحد، فبينما يمد تارتوف يده إلى الركبة، يرتفع محمد عثمان جلال بيد متلوف لتمسك الفخذ، وبينما يتفحص تارتوف ـ متظاهراً ـ دانتيللا الثياب، يمد متلوف يده إلى حلى الصدر.

بل أنه لا يتورع عن أن يذكر لأنيسه علانية ولهه بمفاتن جسدها:

متلوف:

من كان ينظر دى المحاسن والجمال وان — يجود بروحه فى الهوى من غير سؤال
كنت أنا أذنبت فى هذا الطلب ما — خدك ... وعينيكى أهم دول السبب
شفت مرة الردف والطرف الكحيل — والخصر ال صرت أنا زيه نحيل

فعثمان جلال يزيد كثيراً من النهم الذى ينظر به بطله متلوف إلى أنيسه ويجعل التعبير عنه أصرح وأوقع، بحيث يبدو تارتوف بالقياس اليه متعقلاً، متحفظاً.وإلى جوار هذا يضفى جلال على أنيسة غنجاً ليس موجوداً أصلاً عند الميرا فى مسرحية موليير، رغم أنه يلتزم معانى موليير بكثير من الدقة، إنما هى إضافة كلمة هنا، واختيار صيغة معينة للتعبير هناك تخلع جميعا هذا التثنى والتأود على أنيسة وتجعلها أقرب إلى المثل الذى كان يراه المجتمع المصرى للمرأة فى تلك الأيام:

آه ، اف يا سى الشيخ ليه تقرص كده؟
(باضافة كلمة اف على العبارة الفرنسية)
ما تحطش ايدك دى هنا أحسن بغير....

فى الأصل الفرنسى: ارفع يدك، أنا مفرطة الحساسية الايحاء موجود فى صميم تركيب العبارة وما تحيل سامعها إليه من مواقف، وما تبثه فيه من ايحاءات.

بل أن عثمان جلال يمضي قدماً فى تمصيره لشخصية الميرا إلى حد إضافة أبعاد جديدة لما يمكن أن تذهب إليه فى خداع متلوف، ملوحة له بلذائذ التمتع بجسدها:

العشق ده حمرى وجمرى ما اعرفوش — تعمل كدا زى البهايم والوحوش
واش كان حوجنا بالعجل للصريعة — معنا تلات ساعات والا أربعة
لما أروح ألبس ملابس شفتشى — واحضر الفرشة وأعمل كل شى
ما يصح منك تنكرش من غير لزوم — هوه وراك نجار وفى ايده قادوم؟

وعثمان جلال ينأى هنا تماماً عن موليير، ولا يحتفظ منه إلا بمجرد المعنى العام جداً وهو أن السيدة تطلب من عاشقها ألا يكون مندفعاً هكذا فى طلب المتعة. وفيما عدا هذا فالصور وتفاصيل الكلام، ولبس الملابس الشفتشى، والنجار الذى معه قادوم، كلها من خلق جلال. ولا يمكن لنا بحال من الأحوال أن نعتبر هذه ترجمة لموليير، أو مجرد تمصير لما هو موجود فيه.

ولا يمكن كذلك أن ندخل هذا فى الباب عدم الدقة أو الخروج العشوائي على النص. إنما هى رغبة واضحة عند عثمان جلال فى أن يقفز من فوق كتف موليير لشىء من التنفيس عن رغبته الدفينة فى الكتابة الأصيلة.وفى هذا الضوء لا نستغرب أن «يخرج» متلوف عن كل

هدف من أهداف موليير فيقول وهو يظهر أسفه لان أنيسة مخستكة من أثر البرد، ولا ينفع فى علاج بردها لا رب سوس ولا مستكه.

متلوف:

والله اتغمــيت ولكن ده يزول — ركك على عرقة على حسب الأصول

فان عثمان جلال قد ترك بطله حرا الآن كى يتصرف وفق هواه، لا وفق النص الفرنسى الذى خرج منه.

ولهذا نهش ولا نحتج أبداً حين يطاوع متلوف أنيسة فيفتش المكان ليتأكد من أن أحداً لا يراهما، ثم يغلق الباب، ويتصرف نهائياً كشخصية أصيلة خلقها جلال وسواها بعيداً عن أى أثر أو ظل من أثر من المعلم الفرنسى:

الله يعينك ياجميل على دا الكفل

ازى مشيك به وهو محمل جمل

فهذا أخيرا هو «العترة» المصرى الذى يرى امرأة «ملحمة» تسير أمامه، يهتز منها ردف تقيل فتدفعه النشوة إلى أن يدق كفيه بصوت عال ويقول:

الله الله ... يابختنا ... ياسعدنا، أو ما اشبه.

هذا هو المثل التقليدى لمقاييس جسم المرأة ينحدر عبر أجيال من الشعر العربى ليعبر عن نفسه فى صورة مصرية مائة فى المائة.يعبر عن نفسه فى مزيج من الفروسية وخفة الظل، تصحب دائما ابن البلد فى مثل هذه المواقف.

✲✲✲

وما يبقى بعد هذا من مظهر لخلق عثمان جلال أثناء تمصيره لموليير يتركز فى الفصل الخامس من المسرحية، وسنرى حالاً أنه ليس قليلاً بحال من الأحوال.

فى المنظر الرابع من هذا الفصل، يأتى المحضر عبد العال، لينفذ امراً بطرد غلبون وأسرته من منزلهم، الذى أصبح الآن بفضل حماقة غلبون، ملكاً لا نزاع فيه للشيخ متلوف.

ويتناول عثمان جلال شخصية السيد لويال فى مسرحية موليير بلمسات قادرة وواعية، تحيله من الموظف البالغ الأدب اللفظى، البارد الاعصاب، المدرب على ذبح الناس دون أن يهتز أدبه أو وقاره، إلى محضر مصرى حقيقى، لعله النموذج الأول لهذه الشخصية فى أدبنا المسرحى.فهو يغير مهنته من موظف تابع للقصر إلى قواس من المعصره، كان فى السابق مكاساً فى طرده، وهو يخبر غلبون بأنه يعرف أباه من عشرين سنة، وأن «الست أمه ستنا»

(لا ذكرلام أرجون فى حديث لويال معه). ويصفه سامى، محتجا على مظهره الزرى فيقول:

هوه كده القواس عينه معمصة   أظن بدك فى عصايا محمصه

أما بيهانة فتقول انه «صاحب تبات» وتضيف:

والله عليه اكتاف زى المطرحة   وله صداغ لاجل الكفوف مصلحة

وبهذا يتغير لويال تماماً، ويتحول فى يد جلال إلى موظف منتزع من البيئة المحلية، يتحدث أثناء محاولته للتقرب من غلبون وتهوين مسألة الطرد من البيت عليه، عن استعداده للإنتظار، موردا فى أثناء الحديث تفاصيل من الحياة المصرية القحة:

اهه كده استنى لبكرة فى الصباح   لازم عن المفاتيح ونزح المستراح

ويذكر أن رجاله الذين قدموا معه لمعاونته فى التنفيذ على استعداد لخدمة غلبون:

دولا نقـاوه .. وكلهم متعافيين   يكركبوا لزيار.. ومواجير العجين

وواضح من هذا بعض ما سبق أن أشرت اليه من أن جلال لم يكن يمصر مسرحيات موليير وحسب، وإنما كان ينتهز كل فرصة ليخلق شخصيات مصرية حقيقية، مستعيناً بموليير كنقطة انطلاق، مستخدما تجاربه الشخصية وبيئته المحلية بعد ذلك لخلق شخصيات مقابلة، لها انتماء حقيقى لمصر.

إلى جوار هذا، كان جلال ينجح فى الارتفاع بمستوى التمصير فى بعض المواقف الهامة فى المسرحية إلى الحد الذى تصبح فيه هذه المواقف، بما فيها من شخصيات وحوار ونقاش، مصرية خالصة، وكأننا نحن نشهد مؤقتا جزءاً من مسرحية مصرية حقيقية يعرض ضمن مشاهد مسرحية أخرى ذات أصل أجنبى.

نأخذ المشهد الثالث من الفصل الخامس، وفيه تدخل أم النيل، والدة غلبون، لتعلن فى اصرار لا يتزحزح انها لا تصدق هذا الذى قيل عن سوء نوايا متلوف وخبث أفعاله. ويثير هذا الاصرار الأعمى ثائرة غلبون، وبه من الجراح ما به، فقد شهد لتوه محاولة متلوف أن يهتك عرض امرأته، ومع ذلك فهذه أمه ـ أقرب الناس إليه ـ لا تريد أن تصدقه، وتروح تلتمس لمتلوف أسباب النجاة من الاتهام. أثناء الصدام العالى الصوت الذى يقع بين غلبون الثائر، وأمه المالكة زمام أمرها ـ بفضل عماها وعنادها ـ ترتفع حرارة المشهد، ويرتفع معها حماس جلال وقدرته على الاندماج فى الاحداث. واذا به يتعدى حدود التمصير العادى وينشئ هذا المشهد الطريف، الذى يتحدث فيه غلبون خاصة، كشخصية مصرية أصيلة:

أم النيل:
طول عمرى أشوف اللى هنا متعصبين   كلك عليه دا بالشمال ودا باليميـــن

غلبون:
واش دخل العصبة كمان فى اللى جرى   لا هو انت دايما تسمعى لى من ورا
ده شىء نظرته يا وليه بالعيون

أم النيل:
دى برضها فتنة وغير ده لا يكون

غلبون:
ده شىء يكفر ياوليـة اسمعى   ازاى ما أقول شفته وبرضك ترجعى

أم النيل:
والناس لها ألسن مبارد حامية   ترمى البرى من حكها فى داهية

غلبون:
أما كلام بارد با قول أنا رأيت   شفته، نظرته بالعيون وما رويت
أفضل أقول شفت ورأيت شفت ورأيت شفت ورأيت شفت ورأيت

ومقارنة هذا المشهد الحامى بما جاء فى موليير... توضح تماماً أن عثمان جلال هنا قد انفصل عن أصله الفرنسى، وأخذ يتحرك حراً تماماً، ولبعض لحظات. كما يحدث للسباح المبتدئ الذى يطفو دقائق بمعزل من مدربه وإنما بمحضر منه، ويحقق بهذا شيئاً من التقدم.

✲✲✲

وفى المشهد السادس من الفصل الثانى من مسرحية «مدرسة النساء»، تمصير عثمان جلال، يضيف مؤلفنا المصرى إلى السذاجة التى تتمتع بها أجنيس فى مسرحية موليير جرعة كبيرة من الجنس والطور والأفعال الجنسية، بحيث يتغير وضع أجنيس الأصلى من فتاة خام تقع فى ورطة لذيذة فتستمتع بها، ولا تجد فيها ضيراً، ولا تفهم أبداً لماذا يحاول مربيها أن يصدها عن المضى فيها، إلى امرأة غزلة ذات غنج، تستمتع وهى تروى لزوجها ما حدث، بهذا الذى ترويه، وتستخدم نوعاً من التشويق (عن طريق حبس المعلومات) لإثارة الزوج، (ولإثارة المتفرج طبعاً).

أنيسة: كان يمسك ايديا ويملاها فلوس   وكأن يعانقنى كتير، وكان يبوس
أبو عوف: وبعدده كله... عمل ايه ياترى؟
أنيسة: (تخجل) اف اسكت امال.
أبو عوف: مش تقولى اللى جرى؟
أنيسه: بعدين مسك...
أبو عوف: ايه بالعجل؟

أنيسه: ما أقدرش أقول بعدين تزعل..
أبو عوف: قلت لك ما نيش زعول..
أنيسة: مسك ... مسك...
أبو عوف: قولى قوام ... وكملى ...
أنيسة: تزعل كتير ...
أبو عوف: لا والنبى ... لا والولى ...
أنيسة: مسك قوام طرف القفطان ودلدله وأنا كمان لما مسك سكت له.
أبو عوف: (يتنهد) طيب عرفنا انه مسك طرف القفطان بدى أنا أعرف حصل لك ايه كمان؟
أنيسة: كشف غطا صدرى وبان منه النهود فضل يبوس فيهم ويلعب بالعقود.

وليس فى موليير شىء من هذا الغرام الحسى الفاقع من جانب هوراس، وكل المعلومات التى تحبسها أجنيس عن مربيها ارنولف بعد تشويق مماثل فى تكنيكه لتشويق عثمان جلال، هو أن الحبيب قد أخذ من الفتاة الساذجة شريطاً للزينة كان ارنولف قد أهداها اياه.

وواضح أن عثمان جلال قد وجد الشريط شيئا غير ذى بال لا يستأهل عناء المحب المصرى ولا يثير غيرة الزوج أو اهتمام القارىء أو المتفرج، فأدخل تفاصيل أكثر اتساقاً مع مفهوم العصر عن مسلك المرأة فى موقف مثل هذا!

يكفينا من عثمان جلال أنه كان محبا للمسرح، وخادماً فى ساحته، وأنه كان فى أعماقة يرنو إلى أن يكون من بين المبدعين فيه، وإن كان نقص الموهبة قد قعد به عند الحدود التى قدمت تحليلا لبعضها آنفا.غير أن ما أنجزه عثمان جلال عند هذه الحدود كان خدمة كبرى لقضية الكوميديا المسرحية فى بلادنا، فى وقت اشتدت فيه الحاجة إلى هذه الخدمة، كى تتصل الجهود التى بذلها فنانون آخرون سابقون على محمد عثمان جلال، وأهمهم جميعا صنوع.

فقد اختفى مسرح صنوع فى عام ١٨٧٢، واذا بجلال يتقدم فى العام التالى ١٨٧٣ بتمصيره الشهير لمسرحية موليير «تارتوف» الذى أطلق عليه اسم : «الشيخ متلوف». ثم يخطو من بعد لتمصير مسرحيات أربع أخرى هى: «النساء العالمات» و «مدرسة الأزواج» و «مدرسة النساء» و «الثقلاء».فيقدم بهذا خدمة كبرى للمسرح المصرى، أول مظهر لها هو تحقيق ذلك الاتصال الحيوى الذى تحتاجه الحركات المسرحية، كى تنمو وتزدهر، فلم يمض وقت طويل على اختفاء صنوع، وتمصيرات محمد عثمان جلال، حتى أخذت مسرحيات موليير المصرى تعرف طريقها إلى المسرح.

قدمت مدرسة النساء فى عام ١٨٩٥، بعد حوالى ست سنوات من انتهاء جلال من تمصيرها. وقد يكون البدء بهذه المسرحية بالذات نوعاً من سوء الحظ، فإن موضوعها كان جديراً بأن يصدم الذوق العام، فلم يكن جمهور آخر القرن ليرضى عن مسلك فتاة تلقى

عشيقاً لها المرة بعد المرة فى بيت ربيبها وتسلم له جسدها ليعانق ويبوس، ثم تروح تحكى لربيبها تفاصيل هذه اللقاءات الحسية العارمة فى براءة مصطنعة.

وربما كانت الصورة اختلفت شيئاً ما لو أن «الشيخ متلوف» قدمت بدلاً من «مدرسة النساء»، فإن الدجل الدينى موضوع قريب من أذهان جماهيرنا ووجدانها، والرغبة فى السخرية من الفقهاء، وكشف تنطعهم وجشعهم دفينة فى تقاليد المسرح الشعبى، وعلى الأخص مسرح الأراجوز. وفعلا أثبت تاريخ العروض المسرحية خلال النصف الأول من هذا القرن أن «الشيخ متلوف» مسرحية ناجحة، وأنها قد شقت لنفسها مكاناً واضحاً بين مسرحيات التراث، فلو أن جمهور أواخر القرن كان قد تعرف على فن كل من موليير ومحمدعثمان جلال من خلال هذه المسرحية الموفقة، فلربما كان أمكن تعويده ـ بالتدريج ـ على ما فى باقى المسرحيات من أشياء تنبو عن ذوقة، فنظر إليها فى إطار الفن المسرحى وحكم لها أو عليها على هذا المستوى، بدلا من مجرد رفضها على المستوى الاجتماعى.

مهما يكن من شىء فإن عثمان جلال بتمصيره مسرحيات موليير الخمس قد قام بشىء هام حقاً من أجل مسرحنا الناشئ وهو توفير نصوص مسرحية على مستوى عال من التأليف استخدمها المسرح الجاد فيما بعد دعامة لما كان يدعو اليه من ربط الحركة المسرحية الناشئة بروائع المسرح العالمى، فقد استند جورج أبيض إلى نصوص عثمان جلال حين أراد أن يقدم كوميديات رفيعة المستوى تثبت للمقارنة بالمآسى الكبرى التى كان يشرع فى تقديمها.

كذلك قدمت فرقة عكاشة مسرحية «الشيخ متلوف» كما قدمتها فرقة الدولة من بعد مرات عديدة. وكان معنى هذا بالنسبة لتاريخ المسرح المصرى أن نماذج جيدة من التأليف الكوميدى قد اتيحت لأول مرة للنظارة والكتاب الناشئين معاً وإن هذه النماذج قد تحملت ـ نيابة عن تأليف أخرى لاحقة ـ عبء الصدمة الأولى التى يحدثها الجديد دائماً فى صفوف الناس.

وهكذا، وبفضل نصوص عثمان جلال، التى شرع "جورج أبيض" يقدمها بشىء من الانتظام عام ١٩١٢ استطاع محمد تيمور أن يقدم كوميدياته الاخلاقية التى سنناقشها فى الفصل التالى، واستطاع توفيق الحكيم أن يقدم المرأة الجديدة فى عام ١٩٢٣ دون خوف من عقاب . وبفضل عثمان جلال أيضاً أمكن لأحمد شوقى أن يقدم «الست هدى» للمسرح بنجاح كبير، وهى تعتبر أول ثمرة مصرية حقيقية للنبت الذى استورده عثمان جلال وزرعه فى التربة المسرحية الناشئة بكثير من الجهد، ثم ترك لمن تلاه من الكتاب أمر تحسين أنواعه، وتأصيله فى الأرض المصرية ـ وأعنى به" كوميديا النقد الاجتماعى" المعروفة أيضا باسم "كوميديا السلوك".

وهكذا بدأت الكوميديا الانتقادية ممصرة على يد عثمان جلال، ونشأ منها فيما بعد جيل ثان استوطن الأرض واكتسب كثيراً من خصائصها وذلك فى مسرحيات محمد تيمور

ومسرحية المرأة الجديدة لتوفيق الحكيم، ثم انتج شوقى أول نموذج مصرى خالص منها فى «الست هدى»[1].

ومعنى هذا - مرة ثانية - ان عثمان جلال - بالاشتراك مع يعقوب صنوع - قد حفر للكوميديا المصرية الرافد الثانى الهام الذى لا غنى لأى كوميديا انسانية عنه، وهو الرافد العالمى، الذى لولاه لما أخذ الناس فن الكوميديا مأخذ الجد الواجب لها، فظلت أسيرة المستوى الفكرى المنخفض الذى تحققه الكوميديا الشعبية، ولا تستطيع الارتفاع عنه، لإنشغالها فى معظم الوقت بفنون الإضحاك والمدى.

وقد أخذ هذا الرافد العالمى يقوم بعمله الهام فى إغناء الكوميديا المصرية، حين بدأ يظهر الكاتب المسرحى الكوميدى ويقدم أعمالا منسوبة اليه هو وحده، بعد أن كان التأليف الجماعى ذو الطابع الارتجالى هو سمة المرحلة التى بدأت فى نهاية القرن الماضى واستمرت حتى نهاية عشرينات هذا القرن (باستثناء أعمال صنوع).

كذلك أشارت جهود عثمان جلال إلى الطريق الذى يمكن للكوميديا أن يسلكه كلما أعوزها النص الجيد وهو التمصير عن أصول عالمية.

وهو الطريق الذى سلكه فيما بعد كل من بديع خيرى ونجيب الريحانى - وإن كان هذان قد تجنبا النماذج الرفيعة فى فن الكوميديا، بحسبان أنها لن تلقى نجاحاً شعبياً كانا يسعيان جاهدين إلى تحقيقه، فقصرا همهما على مسرحيات الجمهور العريض فى فرنسا، استوردا أفكارها وموضوعاتها ولكنهما أحسنا تمصيرها، فلم يعد الأمر معهما مقصورا على نزع «ثوب الفرنساوية» عن الشخصية، والباسها «ثوب العرب» بل تعدى هذا إلى تغير أشمل، تناول النفسية والعقلية أيضاً، بحيث أصبح التمصير شيئاً كثير الشبه بالتأليف.

***

(١) منذ ان كتبت هذا الكلام فى العام الماضى (١٩٧٠) وقع لى نص أول كوميديا مصرية حقيقية، وهى كوميديا: «دخول الحمام مش زى خروجه» التى الفها ابراهيم رمزى فى ١٩١٥ أو أوائل ١٩١٦ ونشرتها مجلة الهلال فى عدد يوليو ١٩٧١

الفصل السادس

محمد تيمور والكوميديا الانتقادية

إن كان محمد عثمان جلال قد قعدت به قدراته دون اخراج كوميديا انتقادية مصرية من اللون الذى هفا إليه فؤاده وهو يمصر موليير، فان فارساً آخر من فرسان المسرح المصرى ما لبث أن ظهر على المنظر، وأخذ يكتب لمسرح كوميدى جاد تعلقت به روحه الوثابة وأبت إلا أن تخرجه للناس. ذلكم هو محمد تيمور.

فى عام واحد، بالغ الأهمية فى تاريخ الكوميديا المصرية الراقية، هو عام ١٩١٨، أخرج محمد تيمور مسرحيتين جديرتين بكل اعتبار، الأولى: «العصفور فى القفص»، وقدمتها فرقة "عبد الرحمن رشدى" فى مارس عام ١٩١٨ . والثانية، وهى انضج الاثنيتين وأكثرهما دلالة: «عبد الستار أفندى»، وقدمها "عزيز عيد" على مسرح دار التمثيل العربى، فى اطار فرقة منيرة المهدية، وذلك فى ديسمبر عام ١٩١٨.

قدم محمد تيمور: «العصفور فى القفص» على اعتبار أنها نموذج لما ينبغى أن تكون عليه الكوميديا الانتقادية، ذات المضمون الاجتماعى الواضح. وفعلا، يبرز موضوع المسرحية بروزاً واضحاً، وإن كان غير ضار فنياً - فنتبين أنه علاقة الآباء بالابناء، وهى علاقة متأزمة دائماً، ولكنها فى الفترة التاريخية التى تدور فيها حوادث المسرحية، متأزمة بصفة خاصة فالبلاد على عتبة ثورة كبرى كان مقدرا لها أن تنفجر بعد عام، والابناء يتطلعون - مع غيرهم من أهل مصر - إلى شىء من الحرية، فى السياسة وفى الاجتماع معا.

وبيت محمد باشا الزفتاوى يمثل الرجعية المصرية تمثيلاً واضحاً، فمحمد باشا اقطاعى واسع الثراء، كبير البخل، كل همه أن يروج حاله وترتفع أسهمه لدى الحكام، ويعاد انتخابه

لعضوية مجلس المديرية، لما يمثله هذا من جاه وكسب مادي ومعنوي معا.

وهو يعلن صراحة أنه لا شأن له بالسياسة، ويقرر أنه الآمر الناهي في البيت، فتخنع له زوجته عزيزة، ويثور ابنه حسن ثورة ضعيفة، مكبوتة، ويلجأ إلى التمرد السري على والده، فينشئ علاقة غير شرعية مع خادمة سورية في البيت اسمها مرجريت، تحبه، وتظهر له الحنان الذي يفتقده في أبيه، والذي لا تفلح أمه في تعويضه عنه، فهي أضعف من أن تحمي ظهره وتؤثر في أبيه ليستجيب لطلباته المشروعة: شراء بدلة اسموكنج مثلا لحضور حفل زواج! ويكشف الأب علاقة ابنه بالخادمة، فتطرد المسكينة من البيت، دون أن تستطيع ثورة حسن الضعيفة أن تثمر شيئا على سبيل حماية البنت أو تعويضها، وحين يعرض حسن أن يترك البيت ويمضي وراء مرجريت، يقول الباشا معلقاً: «توفر ياخويا، لكن استنى، والله العظيم لاضربك». وبالطبع لا يغادر حسن البيت، وإنما يبقى فيه ليواصل الدراسة!

ونعرف من بعد أن مرجريت قد حملت - سفاحاً - من حسن وأنها اتصلت به مراراً، مرة تخبره، ومرة أخرى ترجوه، وفي مرة ثالثة تهدده بالحضور إلى بيت أبيه وإعلان النبأ على شكل فضيحة. وفعلا تحضر مرجريت، ولا تجدي محاولات حسن وأمه عزيزة وابن خاله محمود في حجب ما تحمله من أنباء عن الباشا، فهم يحاولون - المرة بعد المرة - اقناع الوالد بالذهاب إلى منزل حسن باشا رضوان الذي يسعى محمد باشا إلى اقناعه بالتوسط له حتى يعاد انتخابه، ولكن الباشا يقرر في كل مرة البقاء في البيت بحجة أو أخرى، وحين يقتنع أخيراً بالخروج يصطدم بمرجريت داخلة لتنفيذ تهديدها:

الباشا: شيء جميل! أنا في حلم والا في علم (لمرجريت) جاية تعملي ايه يابنت (بشدة) جاية هنا تعملي ايه؟
مرجريت: اسأل ابنك!؟
الباشا: (مندهشا) أسأل ابني؟
حسن: ما تسألهاش يابابا، اسألني أنا، الحق مش عليها، الحق علي.
الباشا: ايه هوه اللي جرى؟
عزيزة: مافيش حاجة، دي بس...
حسن: (يقطع عليها الحديث) اسكتي يا نينا، ما حدش حيتكلم غيري.
محمود: (لحسن سرا) اسكت ياحسن، اسكت خلينا احنا اللي نتكلم.
حسن: (لمحمود بصوت مرتفع) أنا مش عيل يا محمود لازم الحقيقة تتعرف.
الباشا: ايه هيه الحقيقة؟
حسن: (بصوت فيه رنة المقدم على شيء كبير) الحقيقة ان مرجريت حامل.
الباشا: حامل! من سيادتكم؟
حسن: أيوه مني أنا، والواجب يدفعني اني أساعدها.
الباشا: (للجميع) ده كلام فارغ، بقى بنت زي دي تضحك علينا كلنا، اطلعي بره يابنت، اطلعي بره... لحسن أخبط وشك في الأرض.

حسن: اذا طردتها يابابا رايح أطلع أنا وراها.
الباشا: بطلوا ده واسمعوا ده !!
عزيزة: ياباشا استنى شويه، الولد حسن ده مجنون وطالع فيها مرة واحدة، لازم نعقله، موش كده يامحمود بك؟
محمود: معلوم، لازم نعقله، بدل ما ندفعه لعمل حاجات موش كويسة.
الباشا: أنا بدي أعرف سي حسن عاوز يعمل ايه؟
حسن: عاوز أربي الولد اللي في بطن مرجريت، عاوز أطلعها من هوة العار اللي رميتها فيها... عاوز ...
الباشا: اخرص ياقليل الأدب، اخرص والا اطلع بره أنت وهيه.
حسن: يكون أحسن.
محمود: اسكت يا حسن.
الباشا: لازم أطرده هوه وهيه حالا ... حالا ...
عزيزة: ياباشا أبوس ايدك ورجلك.

مرجريت: ياباشا ما تخافش، كنت أظن أن الاغنياء في قلوبهم رحمة على الفقراء، كنت أظن الباشوات يعرفوا الواجب، كنت أظن ان الرحمة والشفقة لسه موجودة في الدنيا، لكن دلوقت عرفت الحياة عبارة عن غش وخداع وظلم، ما تآخذنيش ياسعادة الباشا اللي جيت وقلقت راحتك، وانت ياحسن دلوقت عرفت انك راجل صحيح، خليك مع أبوك وأمك، ما يصحش انك تسيبهم علشان بنت مسكينة زيي، أما أنا عندي رب ما ينساش حد.

حسن: (يسرع ويقف بجوارها) استنى يا مرجريت يستحيل تطلعي من هنا من غير ما أكون معاكي، انت بتحسبيني راجل متوحش ما عنديش شفقة ولا رحمة؟ أبدا لازم أعيش معاكي ونربي سوا الولد اللي لسه ما شافش نور الدنيا.

الباشا: (ينظر لزوجته) أنا ما اقدرش على الحال ده أبدا، هوه أنا بيتي معرض فسق يامحمود بك؟ أنا با أقول لك للمرة الأخيرة اني ما نيش عاوز أشوف وش البنت دي ولا وش الحمار ده (مشيرا لمرجريت وحسن) يالله بره، اخرجوا بره.

عزيزة: ياباشا باترجاك، أبوس ايدك (لحسن) ياحسن أنا أمك، ارحم أمك.
محمود: يا حسن شوف أمك وأبوك.
حسن: يستحيل، آه، عاوزين اني أرحم أمي ولا ارحمش ابني؟ مستحيل.
الباشا: (محتدا جدا) اطلع بره انت وهية، اطلع أحسن والله بعدين أخسف بكم الأرض، يالله بره حالا.
حسن: يالله يامرجريت، الوداع يا أمي (يخرج ومعه مرجريت).
عزيزة: آه، محمود بيه، روح معاه، خليك معاه لحد ما تنفض المسأله، روح ياحبيبي.
محمود: حاضر ياخالتي، اديني رايح. (يخرج).

عزيزة: (تجلس على كرسى وتضع رأسها بين يديها) آه ياغلبى، ياغلبى يانا.
الباشا: غلب ايه وبتاع ايه؟ الحمد لله اللى استريحنا منه ومنها، كنا يا ترى حا نقبل على نفسنا المصيبة دى؟
عزيزة: (لا ترد عليه بل تجلس وهى واضعة رأسها بين يديها).
الباشا: (لنفسه) ودلوقت وجب انى أنظم حساب بيتى بشكل تانى بعد ما طردت الملعون ده، بنجيب فى اليوم تلاته كيلو لحمة، نجيب اتنين كيلو ونص، وبنجيب بسته صاغ خضار، نجيب بخمسة، وبنجيب اربعة كيلو عيش، نجيب تلاته ونص، أيوه كده تمام. (يذهب إلى الشباك ويفتحه وينادى) يا عبد السلام أفندى، يا كاتب سعادة محمد باشا الزفتاوى.

(صوت عبد السلام أفندى من الحوش) أفندم.
الباشا: تعالى تحت الشباك وامسك الدواية والقلم واكتب.
(صوت عبد السلام أفندى من الحوش) أيوه يا أفندم.
الباشا: الآن وقد طردنا ولدنا العزيز حسن بك على من منزل سعادتنا، أمرنا بما هو آت:
أولا ـ انزال مرتب اللحمة من تلاته كيلو إلى اثنين كيلو ونص.
ثانيا: انزال مرتب الخضار من ستة قروش لخمسة.
ثالثا: انزال مرتب العيش من تلاته كيلو إلى اثنين كيلو ونصف.
رابعا: انزال مرتب....

‹ ستار ›

هذا المشهد الرئيسى، يحمل معه روح المسرحية ولونها، وطريقة علاجها للموضوع، كما يحدد بوضوح علاقة الشخصيات بعضها ببعض.

فمسرحية «العصفور فى القفص» هى من اللون الذى عرف فى مصر باسم "الدرام"، وتعرفه كتب تاريخ المسرح أيضاً باسم "الدراما البورجوازية"، وفيه يسعى الكاتب إلى عرض مشكله اجتماعية عرضاً رناناً زاعقاً، تبرز فيه المشكله موضحة باللونين الأبيض والأسود، على أن يجمع العلاج بين السمات الجادة والفكاهية، ويتوسل الكاتب أثناءه بكل وسائل الاثارة من حوادث ميلو درامية، ومواقف خطابية وأبطال مثاليين فى الخير، وغيرهم مثاليين فى الشر... الخ.وبرغم أن محمد تيمور يسمى مسرحيته: «كوميدى» إلا أن جدية نظرته لموضوعه، قد انتهت بـ «العصفور فى القفص» إلى أن تصبح من لون الدرام فعلاً، مع محاولات لطلاء الموضوع من الخارج طلاء كوميديا.

وفى سبيل الكوميديا يخلق محمد تيمور شخصية الباشا: محمد الزفتاوى ويضفى عليه، بتأثر واضح من موليير، صفتى البخل، والتفاخر معاً، فهو يقتر على أهل بيته كل التقتير، وهو فى الوقت ذاته يشترى من التحف والفازات ما يحاول أن يزايد به على خصومه

الاجتماعيين، فيجمع تيمور بهذا بين شخصيتين من شخصيات موليير فى شخص بخيله المصرى ـ شخصية ارباجون فى مسرحية «البخيل»، وشخصية: مسيو جوردان فى البورجوازى النبيل.

كذلك يقترض الكاتب شخصية «العايق» من مجموعة شخصيات موليير فى: «مدرسة الأزواج» فيجعل لها نظيراً مصرياً فى شخص أمين بك، ابن عم حسن، الوارث المتلاف،الذى لا يهمه من الدنيا سوى ملذاته مع عشيقاته، وأناقته، ولا يبالى بعد هذا ان مرضت أخته، أو أختلت الأمور فى ضيعته.

ومن المسرح الأوربى عامة ـ وموليير خاصة ـ اجتلب تيمور موضوع العلاقة الغرامية التى تقوم طواعية بين الخدم، أو التى يحاول فريق من الخدم الرجال انشاءها مع الخدم النساء واستخدم هذا الموضوع وسيلة من وسائل خلق الفكاهة، فهو يجعل الخادم السودانى فيروز أغا يقع فى غرام الخادمة مرجريت، التى تسخر منه وتضحك المتفرجين عليه.

ومن حيل مسرح موليير المعروفة استخدام الميلودراما وسيلة فعالة لفك عقدة المسرحية، وكذلك يفعل محمد تيمور فى مسرحيته، فحين يضطر حسن إلى العمل كاتبا صغيراً فى متجر، ويقاسى شظف العيش فى سبيل زوجته وابنه، يسوق له القدر المليودرامى هدية ثمينة فيجعله ينقذ رضوان باشا من الموت تحت عجلات الترام.

ورضوان باشا هذا هو الرجل الواسع النفوذ، الذى يحاول الزفتاوى باشا، والد حسن، أن يترضاه ولو بجدع الأنف، وبالطبع يتوسط رضوان باشا لدى الزفتاوى باشا ويضطره إلى الصفح عن حسن وزوجته وابنه، ثم يرضى الباشا عنهم من بعد رضاء فعليا، ويجرى عليهم الأرزاق، ويعود الجميع هانئين إلى أحضان الأسرة الكبيرة.

على أن محمد تيمور لا يتأثر بمسرح موليير وحده، وإنما هو أيضاً واقع فى دائرة نفوذ مسرح أواسط القرن فى فرنسا، حيث كتاب الواقعية الشعبية الناشئة من أمثال "إميل اوجييه"، و"الكسندر ديماس، الابن"، قد تفوقوا فى علاج المشاكل الاجتماعية علاجاً دراميا فعالاً، على أساس من الفكرة القائلة بأن الفرد نتاج حتمى للبيئة المحيطة به، وأن الخير والشر يكمنان فى المجتمع وليس فى البشر.

ونحن نجد فى «العصفورفى القفص» شيئاً من هذا المنطق الاجتماعى متمثلاً فى حسن الشاب الذى يتوق إلى التحرر، ويود لو استطاع أن يقف من أبيه موقف الند، ولكن يقعد به عن هذا خنوع، هو نتاج سنوات طويلة من الاستبداد الابوى.ومحمد تيمور يعرض هذه المشكلة عرضاً واضحاً وواقعياً أيضاً، على نحو ما فعل واقعيو فرنسا فى أواسط القرن، ولكنه لا يلبث أن يستعين ـ كما رأينا ـ بالميلودراما كى يحل عقدة المسرحية على نحو يعجب الجمهور العريض.

ومع ذلك فان الموقف الواضح الذى يقفه المؤلف من موضوعه والذى يجعل رضوان باشا

يتبناه فى المسرحية ليذكرنا بتعقل أوجييه بإزاء المشاكل الاجتماعية التى كان يعرض لها، فإن الكاتب الفرنسى لم يكن ثائراً، ولا متمرداً على النظم الإجتماعية، وإنما كان كل همه أن يرسم من الطبيعة صورا منتزعة من الواقع، ويدعو خلال هذا الى ما يعتقد انه الفضائل الاساسية فى المجتمع.

وشيئاً من هذا فعل محمد تيمور، حين انتهى من استكشافه المسرحى لمشكلة الآباء والابناء، ثم جعل ـ رضوان باشا ـ قبل نهاية المسرحية بدقيقة أو دقيقتين يقول:

رضوان: الحمد لله، ودلوقت بقى، حيث انكم اصطلحتم، فأنا لى كلمه صغيرة أقولها لك يامحمود بك، وأمين بك، ما تظنوش ان حسن عمل طيب، الظروف كانت قاسية عليه يابنى يامحمود انت وأمين، انتم لسه ما اتجوزتوش، وادى انتم شفتم بعنيكم الغلب اللى شافه حسن، فأنصحكم انكم ما تتجوزوش الا من جنسكم ولا تطلعوش من خلف أبهاتكم.

فهدف المسرحية إذن ليس الدعوة إلى المساواة الاجتماعية، وإنما غرضها هو التعقل الاجتماعى ـ أن يتعقل الباشا الزفتاوى فى معاملته لابنه، وأن يتعقل ابنه أيضاً، وأهم من هذا رفقاء ابنه من الشباب، فلا يتزوجوا من خارج طبقتهم.

باسم التعقل قد كان الصفح عن حسن، واعتبار ما تم قضية منتهية يرجى ألا تتكرر، ولا بأس ـ لخدمة هذا الغرض الأساسى ـ من استخدام الميلودراما، بل ولا بأس أيضاً من العطف على موقف الخادمة مرجريت والانتصار المؤقت لزواجها من حسن، والصفح الضمنى عن «جريمة» إنجاب طفل غير شرعى، مادام هذا كله سيرفع إلى المجتمع ليجد له وضعا مشروعا يرضى عنه الجميع.

وهنا يجدر أن نشير إلى أن موضوع العلاقات الجنسية غير المشروعة، ومحاولة القاء ضوء منصف وواقعى عليها قد كان موضوعاً دائم التردد فى المسرح الفرنسى، منذ نظر اوجييه بعين العطف إلى مومس أسمها كلوريند فى مسرحية «المغامرة» وجعل وجودها كله يتغير بعد أن تقع فى غرام، وإن حرص الكاتب ـ مع هذا ـ على أن يؤكد حكمة الطبقة البورجوازية وتعقلها، فى مواجهة الحماقات الرومانسية، وهو عين ما فعله تيمور فى مسرحية «العصفور»، إذ عرض قضية مرجريت عرضا منصفا وعطوفا، ثم جعل الحكمة كلها تنبع من الطبقة الأعلى.

***

بعد حوالى تسعه أشهر من ظهور مسرحية «العصفور» أخرج عزيز عيد مسرحية تيمور الثانية «عبد الستار أفندى».

وقد كتب" محمود عزى"، صديق محمد تيمور يقدم المسرحية بقوله: «كان فى الفتره بين مسرحيتى العصفور فى القفص، وعبد الستار أفندى، القضاء على التمثيل الجدى بانتصار كشكش بك، ذلك الانتصار الذى اجتذب اليه عشاق المسرح، فترة رآها تيمور القضاء

على الفن الذى تعشقه، فقال فى نفسه فلأ حارب التمثيل الهزلى بنفس سلاحه ولأجتذب الجمهور برواية فنية ذات صبغة هزلية ونكات ثم أرتفع به بعد ذلك من الهوة التى ألقاه فيها التمثيل الهزلى إلى الغاية التى انشدها[١]»

من هذه الخطوة التى قرر محمد تيمور أن يخطوها نحو الكوميديا الشعبية تأتى أهمية مسرحية «عبد الستار أفندى»، وينبع ـ أيضاً ـ شيء كثير مما فيها من فضائل.

والمسرحية تقوم على موقف رئيسى تعرفه الكوميديا العالمية والمحلية[٢] حق المعرفة، وهو موقف الزوجة المتسلطة، والزوج المغلوب على أمره، وما يجرى بينهما من شد وجذب تنتج عنه الفكاهة المطلوبة. نفوسة الزوجة تتحكم فى أمور بيتها، وتسيطر عليه وعلى زوجها، عبد الستار أفندى الموظف بنظارة الأوقاف، وفى الوقت الذى تظهر فيه جانب القسوة لزوجها، تلين وتخنع أمام ابنها عفيفى، المدلل العاطل، الذى يدعى أنه ممثل موهوب.

وفى المسرحية أيضاً: جميلة الابنة الشريفة التى تستنكر أفعال أمها وتنحاز إلى أبيها، رأفة به وحباً.وهى تقاوم مقاومة كبيرة مشروعاً يتقدم به أخوها عفيفى لتزويجها من صديقه السيىء السمعة: فرحات، بعد أن وعده هذا الأخير بأن يزوجه بدوره من ابنة أحد البهوات ممن يلوذ بهم فرحات هذا.

ثم شخصية البواب والخادم العام: عم خليفة، العجوز الذى يجمع بين المكر والطيبة والذى ربى أولاد الأسرة جميعا، وهو ينحاز إلى معسكر عبد الستار ـ جميلة. وهناك أيضاً الخادمة «اللهلوبة» هانم، كتلة النشاط والحيوية وانعدام الضمير، التى تنحاز إلى معسكر نفوسه ـ عفيفى وتدبر معهما المؤامرات ضد الزوج والابنة وخليفة.

وبين هذين المعسكرين يدير محمد تيمور صراعاً حافلاً بالحيوية والفكاهة بدرجاتها المتفاوتة بين الكوميديا الناعمة والهزل الخشن، ويعرض أثناء هذا الصراع شخصية الزوج المغلوب على أمره عرضاً عطوفاً ومقنعاً، ويبين محاولاته الكثيرة والمضحكة للخروج من تحت سيطرة الزوجة واستبداد الابن المدلل.

كما يعرض شخصية الابن «المفسود»، الذى تتبناه الأم تبنياً أعمى، وتفضله على زوجها، رغم عيوب الابن الواضحة، ربما لان الام تجد فى الابن من المزايا النفسية ومن قوة الشخصية، ومن القدرة على السيطرة ما تفتقده فى زوجها، وما كانت تتمنى لو كان موجوداً فيه.كذلك تعرض المسرحية لمشكلة البنت التى يراد تزويجها رغماً عنها، والتى تقع ـ إلى جوار تحكم الأم ـ تحت استبداد الابن أيضاً لأن العرف الاجتماعى يعطيه حق التصرف فى أمرها بحكم أنه ذكر، وبرغم أنه يصغرها بخمس سنوات كاملة.

---

(١) مقدمه المسرح المصرى. صفحتا ح ، ط.
(٢) هو الموقف ذاته الذى استغله صنوع من قبل فى مسرحية الاميرة الاسكندرانية.وفيها ـ كما رأينا ـ زوجة متسلطة.

فالمسرحية - أذن - هى دراسة فى المشكلة ذاتها التى شغلت تيمور فى مسرحية «العصفور» علاقة الآباء بالابناء، وإن كانت المشكلة هنا مقلوبة رأساً على عقب، فهى تصور استبداد الابناء بالآباء، مما يسمح بالكوميديا والهزل معا.

✲✲✲

ولكى يحصل محمد تيمور على الدرجة القصوى من الفكاهة فى مسرحيته خرج بموضوعة من حدود الطبقة العليا، التى لم يكن الاستبداد الاجتماعى يسمح بالتندر بها إلى حد ينتج الكوميديا الناجحة، وحط رحاله فى أرض طبقة تليها هى الطبقة المتوسطة الصغيرة.

وقد هيأ له هذا الانتقال حرية ومرونة فى استخدام الشخصيات الشعبية، فلم يعد الخدم فى المسرحية مخلوقات قليلة القيمة، يسئ السادة استخدامهم، ويتندرون بهم، ويعتدون على النساء منهم، بل أصبحوا شركاء فعليين لأهل الدار فى تصريف شئونهم. إن عم خليفة البواب، وهو واحد من أنجح شخصيات المسرحية، يدخل المعركة مع عبد الستار وابنته جميلة باقتناع تام بأنه يحارب من أجل قضية مشتركة.

والخادمة اللهلوبة هانم، تنضم أيضاً بمثل هذا الحماس التلقائى إلى قضية الفريق المضاد، وكأنها فرد منهم، بل انها تنشئ علاقة بالابن الفاسد عفيفى، تقرضه فيها النقود، وتتطلع إلى أن يبقى حبه لها.

وأثر هذا كله على المسرحية طيب وباعث للمرح الحقيقى. لا حواجز هنا ولا سدود تعوق الحركة بين الشخصيات، وعلى هذا تتوالى المشاهد اللذيذة فى سهولة وتلقائية، وتتفاوت بين الكوميديا الناعمة - كما قلت، وبين الهزل الصاخب.فمن النوع الأول هذا المشهد الذى يدور بين الأم نفوسة، وبين ابنها عفيفى، الذى يدعى انه ممثل موهوب. يريد عفيفى أن يخلق فرصة كى يعرض فيها قدرته على التمثيل على أمه، فيفتعل معها معركة:

عفيفى: اظن انك فاهمه انى موش عارف انك سبب الخناقة دى كلها، أنا بس حبيت احترمك قدام الخدامين لكن يظهر انك مش عارفة مقامى؟

نفوسة: محسب بالنبى يابنى، ما أعرفش مقامك ازاى؟ انت غاوى تراترو وعضو فى جنينة الحيوانات.

عفيفى: تراترو ايه، وجنينة الحيوانات ايه ياوليه؟ بطلوا ده واسمعوا ده يا اخوانا، انت ياشيخة انضربتى فى عقلك؟ دنا ممثل تراجيدى وكوميدى كمان، والله بلاوى، أوريكى ازاى؟ أوريكى عشان تصدقى؟

نفوسة: محسب بسورة يس والقرآن الحكيم، ورينى ياخويا ورينى.

عفيفى: عاوزه قطعة تراجيدى من شاكسبير، والا من الحداد؟

نفوسة: اللى يعجبك ياخويا.

عفيفى: اسمعى كلام عطيل لما جه يموت دمونة، دى قطعة ترجمتها أنا بنفسى، أسمعى: ثغر جميل، وشعر طويل، وخصر نحيل، وردف ثقيل، وغرام فى الفؤاد، يضيع الرشاد، ويقتل العباد. أى دمونة المحبوبة، أنا أهواك وأموت فى هواك، وأضع قلبى فى يمناك قبل يسراك، ولكنك خنت العهود، ونقضت الوعود. (يتحمس ويقترب من أمه) وعشقت كاسيو اللعين ابن اللعين الخائن الاثيم، وخنت عطيل الاسد الهمام والقائد الدرغام، ولم تخشى القادر العلام... ويك يادمونة (يهدد أمه بيده).

نفوسة: بسم الله ما شاء الله، ربنا يزيد ويبارك.

عفيفى: ويك يادمونة، سأخلع أضراسك وأخمد أنفاسك.

نفوسة: بس ابعد ياخويه شويه.

عفيفى: اسمعى امال (يقترب منها مادا يده لرقبتها) سأجعل عظمك ولحمك شذر مذر ويكون موتك عبرة للبشر، وسيقول الناس أحسن عطيل وأجاد ونال المراد وشفى الفؤاد.

نفوسة: الواد جرى له ايه.يا اختى؟ ابعد ياعفيفى.

عفيفى: (ماسكا رقبتها) موتى يا خائنة موتى (يضغط على رقبتها) لقد دنت الساعة وحل العقاب، موتى، موتى.

نفوسة: الحقونى يا ناس الواد اتجنن.

عفيفى: (مندفعا) موتى، موتى، موتى[1].

ومن أمثلة الكوميديا الحية، التى تعتمد على النقد الاجتماعى وعلى الصدام المضحك بين الشخصيات، هذا المشهد الذى يدور بين عم خليفة البواب وهانم الخادمة، وقد جاءت الاخيرة تنقل له خبراً يسوءه.

هانم: (تدخل وهى مذعورة) اسكت ياعم خليفة،اسكت ياعم خليفة، ياخراب بيتى وبيتك ياعم خليفة، يادى الداهية الجديدة ياعم خليفة.

خليفة: جرى ايه يا بنت؟

هانم: (تلطم وجهها) يامصيبتى ومصيبتك ياعم خليفة، ياترقيع صداغى وصداغك ياعم خليفة.

خليفة: جرى ايه يابنت، ستك نفوسة حصل لها أمر الله.

هانم: (تلطم وجهها وتنشل) ياريت كان كده ياعم خليفة، ياريت كان كده ياعم خليفة.

خليفة: سيدك عبد الستار راح لرحمة ربه؟

(١) سنجد أن بديع خيرى والريحانى قد استغلا جوهر هذا الموقف - بنجاح أكثر - فى مسرحية: أموت فى كده. كما سبق أن استخدمها أمين صدقى فى مسرحية:«هز ياوز» (عام ١٩١٦) التى كتبها للريحانى، ومسرحية ولسة (١٩١٩) التى كتبها للكسار.

هانم: لا ياعم خليفة، ياريت المصيبة كانت فيه ياعم خليفة.
خليفة: بلا قافية سيدك عفيفى دهسه اوتروبيل؟
هانم: يكون أحسن ياعم خليفة.
خليفة: يابنت بلاش هلس بقى، اطلعى برا، برا.
هانم: (تسكت قليلا وتتكلم وهى تبكى بعد أن تجلس على الأرض)اسكت ياعم خليفة، اسكت، دى مصيبة كبيرة ياعم خليفة، بكرة تنخرق عينى وعينك ياعم خليفة بكرة تنتنف دقنك، وتتبهدل عمتك ياعم خليفة، عمتك الشريفة، الشريفة قوى.
خليفة: بس موش تقولى.
هانم: اسكت (تبكى) فوكس مات[1].
خليفة: (يصفر وجهه ويسقط على الكرسى) فوكس مات؟ ونروح فين ياهانم، نروح فين؟ فوكس مات؟ الكلب الحلو ده؟
هانم: قل لى ياعم خليفة، نعمل ايه لما سيدك عفيفى يسمع؟ نعمل ايه؟ ده يطلع روحى وروحك.
خليفة: (يتهدج صوته) آه يطلع روحى وروحك، ياخسارتك يافوكس، ياما كنت كلب كويس، اسمعى تجيش نقول له انه هرب؟
هانم: (بحزن) ما يصدقش ياعم خليفة، ما يصدقش أبدا، بكرة وحياة راس أبوك وتربة أمك راح يخرب بيتك.
خليفة: (يبكى) هوه أنت فاهمة انى بعيط على فوكس؟ أنا بعيط على خراب بيتك.
هانم: موش انت الباش أغا بتاع الكلاب، وسيدى مسميك كده؟
خليفة: موش انت الداده بتاعتهم؟ موش مسميكى عفيفى كده؟
هانم: ونعمل ايه؟ ده كمان شوية يسمع ويبهدلنا والكلب والنبى كان حلو.
خليفة: (يبكى ويشنشل) يادى الداهية السودة ياخليفة.
هانم: (تبكى وتبتدئ فى الشنشلة) يادى الوحسة الكبيرة ياعم خليفة.
خليفة: (يزداد فى البكاء) يا قطع عيشك ياخليفة.
هانم: ما بقاش فيه أمل يا عم خليفة.
خليفة: ما فيش غير التربة يا خليفة.
هانم: (تبتعد عنه وتضحك وهى تشنشل) وضحكت عليك ياعم خليفة، والكلب عيان بس ياعم خليفة، وينعل أبوك ياعم خليفة، يا ابن الكلب ياعم خليفة.
خليفة: (يجرى وراءها رافعا المقشة فتحاوره فى انحاء الغرفة وعند اقترابها من الباب يكون قد اقترب منها وتسنح له فرصة فيهوى بالمقشة عليها ولكنها تتلافاها بخفة فتنزل الضربة على رأس عبد الستار أفندى الذى كان مندفعا من الباب إلى الداخل، حاملا فى يده كيس فاكهة، أما هانم فتندفع إلى الخارج وتنتشر الفاكهة على الأرض).

(١) استغلت كوميديا الريحانى جوهر هذا الموقف أيضا ـ مع التنويع والتعميق فى مسرحيات أبرزها: لو كنت حليوه.

أما المشهد التالى فهو ينتمى إلى الكوميديا الشعبية التى عرفتها مصر فى ظل المسرح المرتجل ابتداء من أوائل القرن، فى الوقت ذاته الذى ينتمى فيه بناؤه إلى كوميديا موليير. هذا عبد الستار أفندى يدخل الغرفة، وهو لا يدرى أن مؤامرة قد تمت ضده منذ لحظات اشترك فيها عفيفى ونفوسة والخادم هانم. لكشف غراميات عبد الستار أمام زوجته. الزوجة وعفيفى يختبئان خلف ستار، ويتركان هانم وحدها لتكون طعماً لعبد الستار. تسأله هانم فى دلال:

هانم: والنبى ياسيدى ادينى يوسف افندية.
عبد الستار: (ينظر حواليه) أقول لك، خلى المسألة بيع وشرا، اليوسفافندية ببوسة، ولا عنهاش كلت المتلومة نفوسة، (تظهر دماغ نفوسة فيرجعها عفيفى).
هانم: أقول لك ياسيدى، ما دام بتقول ان المسألة بيع وشرا، خللى اليوسفافنديتين ببوسة؟
عبد الستار: أبدا... أبدا.
هانم: (تقبله فجأة) وتقول ايه فى البوسة دى؟
عبد الستار: زى الشهد، أقول لك الأربع يوسفافنديات ببوسة.
(يناولها أربع يوسفافنديات ويقبلها).
نفوسة: يا ابن الكلب.
عفيفى: استنى شوية، ان الله مع الصابرين.
هانم: نفسى فى بوسة كمان.
عبد الستار: وأنا يعنى اللى ما نفسيش فى بوسة، (تقبله ويقبلها).
نفوسة: (تظهر قليلا) يادقن تعيتع.
عفيفى: استنى، (يختفيان).
عبد الستار: (مفزوعا) مين اللى بيتكلم يابنت ياهانم؟
هانم: سبحان الله ياسيدى، هوه الشارع يخلى من الناس؟
ثم يطلب عبد الستار من هانم ما هو أكثر من القبلات فتساومة:
هانم: لا، شوف أما أقول لك بقى، انت راجل بتاع نسوان، وأنا ما اقدرش على كده.
عبد الستار: ومين قال لك انى بتاع نسوان؟
هانم: وهوه حد يقدر يشوف عينيك ولا يقعش فيهم؟، ثم تأخذ تفرض شروطها:
هانم: عاوزه تحلف لى انك يا تطلق ستى نفوسة وتتجوزنى بدالها يا ماتنامش معاها فى سرير أبدا، يعنى تبقى جوزها كده وكده.
عبد الستار: قصدك يعنى انى ما...
هانم: (مقاطعة) ايوه ... فهمت؟
عبد الستار: فهمت قوى، ودى حاجه بسيطة، أما الطلاق صعب. انت نسيتى انها أم أولادى؟
هانم: طيب بالله احلف.
عبد الستار: اقسم لك بالله والانبيا والاوليا انى....

نفوسة: (مندفعة صارخة) انك راجل دون قليل الأصل، ابن كلب، حمار، عره خالص، تستاهل الضرب بالشبشب. (تتناول شبشبها وتنهال ضربا عليه).

فى هذا المشهد نجد الكوميديا المتحضرة، المتأنقة، ذات اللون المهندس، المدبر الذى عرفته كوميديا عصر النهضة وما بعدها، خصوصاً فى شكسبير وموليير، ويتمثل فى اختباء عفيفى وأمه نفوسة خلف الستار، وخروج الأخيرة بين الحين والحين من خلف الستار، لأن أعصابها تفلت منها فتود لو تنتقم من زوجها وأن انهت بهذا المؤامرة المؤقته التى حاكتها ضده.

كما نجد الكوميديا الشعبية، التى تتمثل فى تخوف عبد الستار أفندى من الأصوات التى يصدرها عفيفى وأمه بين الحين والحين، وما يرتسم على وجهه من إمارات الفزع، فهذا يشبه - إلى حد واضح - نمرة الفزع من عفريت حقيقى أو متخيل، كان المسرح المرتجل يستخدمها كثيراً وسيلة للاضحاك. كما أن نهاية المشهد، بما فيها من كشف لعبد الستار وضرب بالشبشب تنتمى أيضاً للكوميديا الشعبية.

والواقع أن مسرحية عبد الستار أفندى انما هى قسمة واضحة بين الكوميديا العالمية والكوميديا المحلية. بل يمكن القول بأن موضوعها تجرى فيه قصتان الأولى محلية، والثانية: عالمية. أما القصة الأولى فتخص نفوسة وزوجها وابنها، وتضم أيضاً عم خليفة البواب، وهى تعالج مصائر هؤلاء الناس وصداماتهم بعضهم ببعض[1].

وأما القصة الثانية العالمية الأصل، فتخص جميلة، وخطيبها الشريف بليغ، الذى تحبه وتسعى جاهدة للزواج منه، كما تضم الخطيب غير الشريف فرحات، الذى تفر منه جميلة بكل ما وسعها من حيلة. ويربط العالمين معا الخادمة هانم، التى تتحرك بسهولة بين الاثنين.

وجدير بالذكر أن موضوع محاولة فتاة شريفة أن تفر بكل الوسائل من زرج لا تحبه موجود فى موليير فى مسرحيتى: مدرسة النساء ومدرسة الأزواج، كما أن صنوع يفيد منه أيضاً فى مسرحية الأميرة الاسكندرانية التى لا يبعد أن يكون محمد تيمور قد اطلع عليها، فإن بالمسرحيتين أكثر من نقطة التقاء هناك - علاوة على موضوع الفتاة العاشقة التى تقبل على خطيب وترفض آخر - موضوع الزوجة المستبدة والزوج الخنوع وما يجرى بينهما من صراع، ينتهى بأن ينتصر الزوج المضطهد وينجح فى نصرة ابنته وتزويجها بمن تحب، كلا الموضوعين موجود فى صنوع وفى محمد تيمور.

ونعود إلى القصة الثانية فى المسرحية فنقول: إن الأثر الأجنبى يبدو واضحاً كل

(١) اعتبرت هذه القصة محلية لان لها اشباها فى مجتمعنا المصرى، ولان تيمور ينجح فيها فى خلق شخصياته نجاحا واضحا يقنعنا بمصريتها وان كنت قد اسلفت ان موقف الزوجة المستبدة والزوج الخنوع موجود فى المسرح العالمى. وأضيف هنا أن موقف الأم المستبدة الضعيفة أمام ابن مدلل موجود فى مسرحية جولد سميث: «تمسكنت فتمكنت».

الوضوح فى موضوع علاقات جميلة وبليغ وفرحات، جميلة الفتاة الخجول تلقى حبيبها من وراء أهلها، وتحدثه طويلاً من خلف شباك المندرة، الذى يطل على الحارة، ثم تمنحه القبلات، كل هذا وهى بالداخل وهو بالحارة!

ويطلعها بليغ على تطور مفاجىء، هو وفاة عمه، ويحدثها عن الإرث الكبير الذى أصبح ينتظره، والذى يزيل - بطريقة ميلودرامية - العقبة الحقيقية التى تحول بين الاثنين والزواج، ثم تتطور الحوادث إلى مشهد كبير فى المسرحية، يتقدم فيه كل من بليغ والخطيب الآخر فرحات للمزايدة على جميلة، كل يعد بأنه سيدفع فيها أكثر من الآخر، ولا يحسم الموضوع إلا دخول ضابط يتقدم - على الطريقة المولييرية - ليخلص البطل والبطلة من المتاعب، وذلك بالقبض على فرحات بتهمة النصب.

ومشهد المزاد هذا، الذى احتج على نبوه محمود عزى، صديق محمد تيمور يبدو أنه جزء من تراث المسرح الفرنسى فى النصف الثانى من القرن الماضى، فقد استخدمه - نقلاً عن فرنسا - كل من إبسن « سيدة البحر» وبرنارد شو «كانديدا» لما فيه من أثر درامى واضح.

كما أن توزيع الوعود بالعطايا على أهل العروس، الذى يقوم به بليغ فى نهاية المسرحية يبدو هو الآخر جزءاً من تراث فرنسا المسرحى، وقد استخدم الريحانى - فيما بعد - مشهداً قريباً منه فى مسرحية «لو كنت حليوة» حين جعل بطل المسرحية - بعد ثروة مفاجئة منحته حبيبة قلبه زوجة له - يوزع العطايا أيضاً على أم العروس وأبيها وقريباتها... الخ.

***

رغم الأثر الأجنبى فى المسرحية، وما فيها من مشاهد مصطنعة تنبو عن الواقع الذى رمى تيمور إلى تصويره فان ما يبقى منها بعد ذلك هو تقدم لا شك فيه فى طريق الكوميديا المصرية.

وهو تقدم ذو اتجاهين: أولهما نحو الكوميديا الانتقادية، القائمة على ملاحظة الواقع وتصويره، ونقده، والافادة فى هذا كله من التراث العالمى، والثانى نحو الكوميديا الشعبية بما فيها من حيوية فائقة، وما تمنحه الكاتب من فرص لخلق الشخصيات الشعبية علاوة على الافادة من الشخصيات والمواقف والنمر الجاهزة.

والمسرحية - بعد هذا - تمثل تقدماً واضحاً على فن صنوع، الذى سعى هو الآخر إلى السير فى الاتجاهين العالمى، والشعبى. كما أنها تحقق ما أخفق محمد عثمان جلال فى عمله، وهو الافادة من موليير لكتابة كوميديا مصرية يكون جانب الخلق فيها أكبر من جانب التمصير. وأغلب الظن ان الأجل لو كان طال بمحمد تيمور، لاستطاع[1] أن يعمق من المجرى

(١) كتبت هذا الكلام قبل أن أطلع على الكوميديا اللذيذة والناضجة، التى كتبها إبراهيم رمزى بعنوان: «دخول الحمام مش زى خروجه» . راجع عدد يوليو ١٩٧١ من مجلة الهلال وينبغى أن يذهب جزء هام من المديح الذى سقته هنا لمحمد =

الذى حفره للكوميديا المصرية، باضافة مسرحيات أكثر نضجا، واذن لجاءت جهود من تلاه من كتاب فى هذا المجال أكثر نجاحاً وأوفر حظاً من الاستمرار، كتاب من أمثال توفيق الحكيم «المرأة الجديدة» و «رصاصة فى القلب».

إذن - أيضاً - لما اضطر نجيب الريحانى وبديع خيرى إلى السير فى خط شديد الذبذبة أوصلهما من المسرح الهزلى إلى الكوميديا الانتقادية بعد عناء شديد.

❋❋❋

= تيمور الى زميله وصديقه: ابراهيم رمزى، فهو الفاتح الحقيقى فى حقل الكوميديا المصرية الخالصة.

الفصل السابع

أرليكينو والبربري عثمان

حين قرر على الكسار أن يطلى وجهه باللون الأسود. لم يكن يدرى أنه بهذا يربط نفسه - من حيث الشكل - بواحد من أشهر الخدم فى دنيا الكوميديا دى لارتى، وأحبهم إلى قلوب الجماهير العريضة والمثقفين معاً، ذلكم هو الخادم الماكر، الذكى، المندفع، الجبان، محب الحياة ومساعد المحبين: أرليكينو، ذو القناع الأسود.

واللقاء بين عثمان عبد الباسط البربرى وأرليكينو الايطالى، يتعدى الشكل بكثير، كما سوف نتبين فيما بعد ولكن الغريب حقاً، أن يلتقى الاثنان فى القناع كذلك. أهى مصادفة طريفة وحسب، أم أن على الكسار كان يعرف شيئاً عن الكوميديا الشعبية الايطالية - شيئاً شاهده فى الفرق المصرية الجوالة، التى كانت تقدم لجماهيرها الشعبية الضحك المرتجل والمحفوظ معاً، فى مسارح المقاهى وحلقات السيرك منذ أوائل القرن خاصة؟

يذكر الأستاذ عدلى نور فى كتاب له لم ينشر بعنوان: «على الكسار والمسرح العربى»[1] أن الكسار كان يهوى التمثيل منذ حداثته وكان دائم التردد على الفرق الجوالة التى تضرب خيامها فى ساحات الموالد والأعياد الشعبية، وكان يعجبه كثيرا دور البلياتشو الذى يتبع البهلوان، وكان الكسار يصفق كثيرا ويضحك من أعماقه، حينما يحاول البلياتشو أن يقلد البهلوان فى خفة حركاته ورشاقته المفرطة وهو يثب على الحبل، فيقع البلياتشو

(١) ينبغى ان نزجى التحية للأستاذ عدلى نور لاهتمامه الواضح والباكر والعطوف بفن على الكسار فى وقت لم تكن فيه الحفاوة بالفن المسرحى الشعبى تتعدى السطح، وكثيرا ما كان هذا الفن يلقى الصمت بل والأحتقار.

المسكين لا مفر، وهنا يسأله البهلوان: انت مت يابلياتشو؟ فيقول البلياتشو: من زمان!...

ولا يبعد أن يكون الكسار قد قرر فى أعماقه، أن يصبح هو الآخر نوعا من البلياتشو، ولعله أعجب بما فى هذا المسكين من تطلع ورغبة فى التفوق، يقعد بهما عجز واضح، وافتقار إلى موهبة اللياقة البدنية، فانعطف قلب الكسار اليه، وقرر أن يعبر عن هذه الشخصية فى أعمال فنية متعددة، وأن يقدمها للناس، بهدف اثارة العطف عليها، إلى جانب الضحك منها ومعها.

والبلياتشو، هو واحد من الخدم العديدين فى عالم الكوميديا دى لارتى ـ شأنه فى هذا شأن أرليكينو ـ هو مضحك ريفى ظهر فى دنيا الكوميديا قرب نهاية القرن السادس عشر، وتعددت اسماؤه بتعدد البلاد التى لجم فيها أو ارتحل اليها، له شرف الفلاح الساذج وصراحته ونقاء روحه، وهو دائما عون للمحبين، يحنو عليهم حنوا آسرا، والعامل المحرك له هو خوفه مما يحيطه من أشياء وأشخاص وتوجسه، وتوقعه ان يصيبه المكروه على ايدى الناس، ومع هذا كله فهو مرح، محب للفكاهة، يجد لذة طفولية فى تدبير المقالب حتى وان عادت عليه هذه بالضرر السريع، وفى أعماق نفسه حزن دفين، يعكس احساس الانسان بالفشل الجذرى فى اصلاح الناس والأشياء.

أما أرليكينو، الذى ظهر بعد بالياتشو بقرن تقريبا، فى نهاية القرن السابع عشر، فهو أشهر خدم الكوميديا دى لارتى، وأكبرهم أثرا فى قلوب الناس وفى فن الكتاب.

وهو خادم بهلوان، كثير الرشاقة، سريع الحركة، يدخل المسرح وهو فى عجلة من أمره، منتصبا، قائم الجسم، فيبدو كمن يقفز، وله الأعيب كثيرة، يضحك بها الناس ويدهشهم معا، فهو يدخل رأسه فى جسمه، دون أن يحرك بدنه، حتى يختفى الرأس ـ لا أحد يدرى كيف ـ ثم يقفز بالرأس فجأة، فيرتفع كعفريت العلبة، وهو يستطيع أن يقفز فى الهواء إلى الوراء ومعه كأس من النبيذ، فلا يسقط منها قطرة واحدة، وهو يزحف على حيطان الدورين الثانى والثالث من المسرح ـ كما تفعل الذبابة ـ فلا يسقط، وأن سقطت قلوب الناس فى صدورهم خوفا عليه.

وهو خارج نطاق ما تواضع الناس على اعتباره قيما أخلاقية. لا تستطيع أن تصفه بأنه مناف للأخلاق، فهو يقبل على القيم الاخلاقية أو يدبر عنها وفق رغباته الحيوية، وليس حسب ما يمليه عليه العقل والضمير، فهذان لا وجود لهما عنده. وهو لهذا قد ينصح امرأة شابه بأن تحب الرجال جميعا، أو يقوم بدور الوسيط فى مهمة غرامية، دون أن يقصد الاضرار بأحد وانما تأتى أفعاله من وحى وما يحس به فى التو واللحظة.

وهو لا صبر له على التفكير المتصل، أو على استخراج النتائج من المقدمات ومن هنا تراه لا يحمل على أحد اصرا، بل سرعان ما ينسى الاساءة وهذا كله يجعله غير قادر على أن يعتبر بما جرى له فى السابق، فهو يجرى وراء الأفكار الوقتية، مهما جلبت عليه من مصائب.

وإلى جوار هذا، فهو واسع الحيلة، يستطيع أن يخرج من المآزق بالجهد العضلى وشىء من التفكير، مهما بدا خروجه مستحيلا وهو محب للحياة بكل ما فيها من متاع، شكواه الرئيسية منها انها لا تقدم له نصيبا عادلا من هذا المتاع ـ الطعام والشراب والنساء ـ والنساء خاصة! وحبه الدائم للمرح يدفعه إلى التنكر، فهو مغرم بأن يتلبس الأسماء والشخصيات، وان كان ذكره الدائم لنفسه، ووعيه بشخصيته الحقيقية كثيرا ما يجعله يفضح نفسه، فتسقط منه الكلمات أو المعلومات لتشى بحقيقته، مما يزج به فى مآزق عديدة مضحكة.

هذا هو الخادم المهرج أرليكينو، الخشن المظهر، الرقيق المخبر، الرشيق كقطة، سريع التصديق كطفل، المخلص، الطماع، العاشق دائما، الذى يدفع بنفسه وبمن حوله إلى مآزق متصلة، والذى يجمع بين الغفلة وشىء من المكر.

ولو أضفنا إلى هذه الحقائق كلها انه كان يرتدى قناعا اسود، لوجدنا أنفسنا آخر الأمر أمام شخص يقرب كثيرا من عثمان عبد الباسط. ولا أقول أن الكسار كان يعلم هذا كله، ويتعمد أن يحاكيه، وانما أقول أن روح البلياتشو والارليكينو ربما تكون قد تقطرت إلى الكسار عبر ما تركته الفرق الجوالة الايطالية التى كانت كثيرة التردد على مصر طوال القرن التاسع عشر، وعبر ما حمله إلى مصر جورج دخول من فنى الكوميديا دى لارتى وخيال الظل التركى وذلك فى فصوله المرتجلة، وما حملته فرق السيرك المختلفة من أجنبية ومحلية من تقاليد الكوميديا الشعبية.

ثم نظر على الكسار حواليه، فوجد شخصية النوبى التى خبرها تماما أيام ان كان يعمل طاهيا مساعدا فى بيت أحد الأغنياء، وجد فى هذه الشخصية التناقضات الرئيسية المضحكة التى استغلها فيما بعد حين خلق شخصية عثمان عبد الباسط وجعل يعيشها كل ليلة على مسرحه فى واحدة بعد الأخرى من المسرحيات التى حكت مغامرات بربرى مصر الوحيد، وحماقاته، ونزواته، وجد فيها الشرف والحكمة، والنزق وضيق الصدر، والرغبة الجامحة فى الحياة، وحب الشراب والنساء، والافتتان الذى لا حد له بالمرح والشجار، والولع بالرقص والاداء التمثيلى وطيبة القلب الاساسية، فقرر أن يتلبس هذا كله، وأن يجعله وسيلة لتأكيد حق النوبى المسحوق فى الحياة، والاحتجاج على الظلم الواقع عليه بسبب لونه الأسود، واشهار ما يخفيه هذا اللون من فضائل كثيرة، إلى جوار اعلان انحياز الفنان إلى جانب الطبقات الشعبية ممثلة فى النوبى وذلك فى مواجهة السادة.

على اننا نعلم من الفصول المتقدمة أن بربرى مصر الوحيد على الكسار، لم يكن أول نوبى ظهر على المسرح، فهناك أبو ريدة فى مسرحية صنوع: «أبو ريدة وكعب الغزال»، وهو يعتبر رائد النوبيين جميعا، وأول من علمهم كيف يعتلون خشبة المسرح، وأن كان من المشكوك فيه كثيرا أن يكون الكسار قد علم بوجود هذا البربرى الممتاز.

ولد على الكسار فى احضان التمثيل المرتجل، بدأ حياته الفنية بتقليد زملائه من

الطباخين النوبيين، حتى أتقن خلق شخصية النوبى عن طريق الخيال والمحاكاة معا، ثم انتقل من هذا إلى التمثيل المرتجل أمام الجماهير الشعبية فى حى السيدة زينب وذلك فى فرقة ألفها الكسار وأسماها فرقة «دار التمثيل الزينبى». وكانت تقدم فصولا مرتجلة، ثم انحلت هذه الفرقة فانضم على الكسار إلى فرقة دار السلام فى حى الحسين التى كانت تقدم ـ هى الأخرى ـ عروضا مرتجلة[1].

ويروى الأستاذ حسين عثمان فى مجلة «الكواكب»[2] ان على الكسار بدأ حياته التمثيلية بدور صغير ما لبث ان جلب له الشهرة، فقد كان يعمل فى مولد السيدة زينب عام ١٩٠٧، مقدما هذا الدور، واذا بواحد من المتفرجين يصفر أثناء تمثيل الكسار، فتلقفه الممثل الشاب بالتعليق الفكاهى والنكات، وما لبثت مباراة حامية ان قامت بين الممثل والمتفرج، استمرت ساعتين بين تشجيع الجمهور واستحسانه وطلب المزيدا

ومن يومها ولد الممثل الكوميدى على الكسار.

وكما ترى، تشهد الروايتان معا على ان على الكسار قد ولد فى حضن ذلك النوع من الفن الكوميدى الشعبى الذى يعتمد فى أساسه على فن الممثل. ممثل من نوع نادر يجمع بين القدرة على الخلق والقدرة على الاداء، ويتمتع بحس فنى مرهف يجعله يضع يده دائما على نبض جماهيره، ويشعر تلقائيا بما تحتاجه هذه الجماهير وما تتطلع اليه، فكأنه مؤلف وممثل ومتفرج فى شخص واحد. وهكذا يقوم بين المنصة والقاعة فى هذا اللون من الفن المسرحى نوع من الارتباط السحرى، هو أشبه الأشياء بالدائرة الكهربائية تضم الفنان والمتفرج فى رباط حيوى لا ينفصم طوال مدة العرض.

وكان الكسار فيما يقول الأستاذ حسين عثمان: يوحى إلى المؤلفين بفكرة مسرحياته، وكان أيضاً يحفظ الكثير من القفشات والنكات اللاذعة، يختزنها فى حالة استعداد دائم، كى يستخدمها كلما قرر واحد أو أكثر من المتفرجين أن يشتبك مع الفنان فى المباريات الفكاهية المعروفة لدى جماهيرنا باسم «القافية».

فاذا أضفنا إلى هذا أن على الكسار قد خصص جهده الفنى كله لخلق وأداء شخصية واحدة بعينها هى شخصية المهرج عثمان عبد الباسط وجدنا أنفسنا أمام ظاهرة فريدة حقا، هى انه ـ فى بلادنا ودون اتصال مباشر أو قوى بفن الكوميديا دى لارتى الذى عرفته ايطاليا ثلاثة قرون أو يزيد ـ قد ولد فنان ممتاز من فنانى هذا اللون البالغ الصعوبة من فنون إضحاك الجماهير، ولد دون تدريب سابق، ودون استناد إلى تقاليد متصلة فى هذا الفن، كما كان الحال فى ايطاليا ولد بقوة الموهبة الذاتية، واستمر قويا قادرا مبدعا، حتى النهاية. ثم لقى الجزاء القليل الذى يلقاه دائما كل فن لا يعتمد على شىء مكتوب خليق بأن يبقى: إلا وهو قلة

(١) عدلى نور. المصدر السابق. (٢) عدد ٩٥٥ ـ ١٨ نوفمبر ١٩٦٩.

التقدير، ثم النسيان.

هذا هو مصير كل فنان شعبى يختزن فى ذاته أسرار فنه، ولا يستطيع ـ لسبب أو لآخر ـ أن ينقل هذه الاسرار إلى الأجيال التالية، لقلة الرعاية تارة، أو لأن الحاجة لم تعد قائمة لهذا الفن، أو لأن فنونا أخرى قد قامت لتحل محل ذلك الفن الشعبى.

وهذا هو مصير الخيامين، وحافرى النحاس، وصانعى شخوص خيال الظل ودمى الأراجوز والخزافين... الخ.

والمشكلة فى حالة الكوميديا المرتجلة بالذات هى أن الفنان إما أن يولد قادرا على الارتجال أو لا يكون فنانا فليس هناك حال وسط، وليس ثمة سبيل إلى تدريب الممثل عى فن حضور البديهة وممارسة الخلق الفورى ذلك فن تمنحه الطبيعة لمن تشاء، وهو يختلف عن فن التمثيل العادى فى أنه يشمخ بأنفه فى كبرياء، مستقلا عن النص المكتوب، غير خاضع له، بل أن فن الممثل المرتجل ليذوى ثم ينتهى، بالقدر الذى ينجح به النص المكتوب فى التسرب اليه.

هكذا كان الحال مع الكوميديا دى لارتى، وهكذا كان الحال عندنا.

شاهد الكاتب الصحفى «هنرى بيروه» على الكسار على المسرح فى عامى ١٩٢١. ١٩٢٤ فلفت نظره نقاط بذاتها فى اداء الفنان، وكتب يقول[1]:

يخيل إلى أن ممثلى الكوميديات اليونانية الأولى لابد كانوا يتصرفون بأجسادهم على طريقة النوبى على الكسار، ولا شك أن تأثيرهم على معاصريهم قد كان التأثير الذى يتركه البربرى الوحيد فى جمهوره المتواضع.

كان الكسار فى تمثيله يبدى أحيانا قوة وعنفاً يتميزان بالشعبية وأحيانا أخرى يبدى سلبية مذهلة، ولا أظن انى سمعت أو رأيت ممثلا كوميديا بهذا التفوق .ان تمثيله كامل ومستمر، والاستمرار فى التعبير ـ على المسرح أو على واجهات الآثار ـ علامة مميزة فى الفنون البدائية، أن على الكسار يقوم بأدواره بمهارة صانع الأوانى الخزفية، انه يخلق معجزات، ولكن هذه المعجزات لا تدهشه».

ويعلق بيروه على ما كان يقوم بين على الكسار وجمهوره من رباط حيوى فيقول:

«آه من (ذلك) الرباط، لقد رأيته ينعقد أمام عينى فى ذلك المسرح الصغير فى شارع عماد الدين، ان أساتذة المسرح فى الغرب يبحثون دون ملل عن سر هذا التجاوب العجيب (الذى ينبغى أن يقوم) بين الممثل والمشاهد، لكنه سر مفقود، مثل كل أسرار الصناع السذج

(١) فى كتابه: «العودة على الاقدام»

فى العصور الغابرة».

ثم يعلق الكاتب على نوع الكوميديا التى يقدمها على الكسار فيقول انها من نوع الكوميديا دى لارتى، وان المسرحيات لا تعدو أن تكون اطارا لما يقدمه البربرى من نكات لاذعة».

ويكمل الاستاذ زكى طليمات صورة المهرج الشعبى العظيم فى على الكسار فيقول وهو يصف مشيته وطريقة دخوله إلى المسرح أنه: «يمشى وكأنه لا يمشى... أهو هو يمشى، ولكن ليس كسائر الناس، لان قدمه لا تزحف فى خطوها، ولا ترتفع عن الأرض بالقدر المألوف، بل هى تبالغ فى ارتفاعها، فيخيل اليك انه فرخة تدب على الأرض باحثة عما تقتات به من حب.. وفى ظنى أن هذه المشية طبيعية أصيلة فيه، أو هى مكتسبة من زمن طويل... بدليل انه كان يجرى عليها فى حياته العادية وفى حياته فوق المسرح».

وحين شاهد دينى دينيس، عميد الكوميدى فرانسيز على الكسار فى عام ١٩٣٧ فى واحدة من مسرحيات الماجستيك قال للأستاذ زكى طليمات: «على جهلى التام باللغة التى يمثل بها... أرانى منجذبا إليه، ولا أرى سواه على المسرح ... أن فى نبرات صوته وحركاته تعبيرا صادقا وواضحا عن المعانى التى يحسها كل الناس، ولا يحتاج التأثر بها إلى أن تفهم اللغة التى تعبر عنها».

تبين هذه الآراء والملاحظات كلها اننا ـ بازاء على الكسار ـ أمام فنان عظيم من فنانى الكوميديا دى لارتى، وأننا ـ لكى نقدره حق قدره، ينبغى أن نحكم عليه وعلى أعماله فى نطاق الفن الذى تعشقه واختاره أسلوبا، وليس خارج هذا الاطار، كما يفعل البعض.

ان نفراً من هؤلاء ينقدون على الكسار من أجل مزايا فنه وخصائصه فيحتجون لانه كان يترك التمثيل ويتبادل النكات مع الجمهور، وغيرهم يحملون فن على الكسار ما لم يخلق لتحمله من هدف، وإ صلاح اجتماعى، فاذا ما طولبوا بأن يثبتوا هذا كله، لم يجدوا الا نتفا فى المسرحيات تشير إلى معايب اجتماعية وتنادى بالقضاء عليها، ولكنها تفعل هذا عرضا ودون حماس قوى.

أما الهدف الواضح والمعلن فى كوميديا الكسار فهو الإمتاع فى المحل الأول الإمتاع بفن الممثل العبقرى، البهلوان، الخفيف الظل، الصاحى الفؤاد.

وسيلة هذا الإمتاع الأولى هى شخصية عثمان عبد الباسط، وما يجرى لها من مآزق، تدور كلها فى اطار فنى ينبع من تقاليد الفصل المضحك المصرى من خصائص الكوميديا دى لارتى التى شاءت طبيعة موهبة الكسار أن تصب فنه فى اطارها.

ومن حسن الحظ ومن المنطق أيضا أن يكون عثمان عبد الباسط شخصية شعبية فان هذا قد مكن على الكسار من أن ينحاز بفنه الى الشعب، ويعبر عن اعجابه بكثير من

فضائله ممثلة فى النوبى الشهم الطيب الفؤاد، غير أن هذا نتاج فرعى لكوميديا الكسار، أهدته للناس الى جوار عطيتها الأولى وهى الامتاع بفن الممثل وفنون الرقص والغناء والموسيقى، هذه حقيقة ينبغى الا تغيب عن البال كلما قيمنا تراث الكسار، حتى لا نعاين المسرحيات، مدونة على الورق، فنصدم لما فيها من هزال ظاهرى، سببه الرئيسى ان المسرحيات المدونة هى مجرد هيكل عظمى كان الممثل والمغنى والراقص والموسيقار يكسونه اللحم فى كل يوم، وأننا ما لم نفعل الشىء ذاته، فنخلق اللحم بالفعل أو بالخيال فلا مفر من أن نظلم الفنان ونظلم أنفسنا معا. كذلك، ينبغى أن نذكر دوما الحقيقة الأخرى التى أشرت إليها، وهى أن كوميديا الكسار ليست كوميديا النقد الاجتماعى بأى حال، وان ما فيها من نقد انما يجئ عرضا.

اذا ما وعينا هذا كله، نكون قد وضعنا الكسار وفنه فى أبعادهما الحقيقية، وتصبح المشكلات التى تثيرها كوميديا الكسار أقرب الى الفهم والحل معا. وأول هذه المشكلات هى القناع الذى ارتداه على الكسار، وظل محافظا عليه حتى النهاية،قناع عثمان عبد الباسط. ان هذا القناع ـ فى رأى البعض ـ قد حرم الكسار من أن يتطور بفنه من شخصية البربرى الى شخصيات أخرى متنوعة ومغايرة، على نحو ما فعل نجيب الريحانى.

والذين يرون هذا الرأى يحاسبون الكسار فى غير مجاله، ويطلبون إليه أن يقدم ما لم يتعهد بتقديمه أبدا. أن موهبة الكسار الحقيقية كامنة فى حقل الكوميديا دى لارتى. وهذه الكوميديا تقوم على أساس من الشخوص المثبتة أو الأقنعة وتسعى الى بث الحياة فى هذه الشخوص، لا عن طريق تطوير الشخصية الواحدة داخل المسرحية الواحدة من نقطة بداية الى نقطة نهاية كما تفعل الدراما العادية وانما تخيل الكوميديا دى لارتى للناس أن نماذجها المثبتة تنبض بالحياة عن طريقين واضحين. الأول:إنشاء عائلة بذاتها من الشخصيات، تظهر فى المسرحيات كلها، ويعرفها المتفرج بمجرد النظر الى أقنعتها وأزيائها وطريقة تحركها على المسرح.

والثانى التغير فى طبيعة العلاقات بين هذه الشخصيات من مسرحية الى أخرى. فالسيد، أو البانتالونى تجده تارة أبا معنيا بشئون ابنته فلامينا، وتارة ثانية معنيا بابن له فقده فهو يرثيه رثاء حارا، ومرة ثالثة تجده زوجا شديد الغيرة لزوجة غزلة تصغره كثيرا فى السن.

العلاقات هنا تتغير بتغير المواقف، ولكن الصفات الرئيسية للشخصية تبقى على حالها فى كل مسرحية، وكذلك يبقى الاسم والزى، ومع ذلك فان شخصية السيد هذه ينالها، على المدى، شىء من التطور، مرجعه المواقف الكثيرة التى تتعاقب عليها. اننا نضيف إلى قامة البنتالونى المحتفى بأمور ابنته، موقف البنتالونى الآخر المتفجع لفقد ابنه، وموقف البنتالونى الثالث المهموم من أجل شرفه وشرف زوجته وهكذا. ومن مجموع هذه المواقف تتكون لنا شخصية كلية تتحرك فى أذهاننا حركة ظاهرية، كتلك التى تحدث فى حالة الرسوم

الجامدة التى يصور كل منها موقفا ما لشخصية ما، فاذا ما عرضت هذه المواقف بسرعة كافية أصبحت رسوما متحركة.

فى هذا الاطار تتحرك شخصيات الكوميديا دى لارتى وتنمو نموا تراكميا، اشبه الأشياء بنمو الشخصية المثبتة فى مسلسلة تليفزيونية مثل «الهارب» حيث الطبيب الهارب هو هو أساسا فى كل حلقة، ولكن شيئا ما يضاف إليه فى كل واحدة منها، بفضل الجديد الذى يحدث له، حتى اذا ما انتهت المسلسلة أصبح الطبيب فى أذهاننا هو السمات الرئيسية المثبتة فيه منذ البداية مضافا إليها جماع ما حدث للطبيب من حوادث تركت أثرها فيه.

ولو نظرنا إلى قناع عثمان عبد الباسط على هذا الضوء، لوجدنا شيئا مشابها يحدث له، فهو النوبى الساذج، المندفع، الشهم، العربيد طول الوقت.

ولكنه يغير من مواقفه وعلاقاته بباقى الشخصيات من مسرحية إلى أخرى، فهو تارة يعمل جرسونا، وهو ثانية تاجر من الريف، وهو مرة ثالثة مأذون الشرع، ومرة رابعة مجند فى الجيش وهكذا. وهذه المواقف والعلاقات المتغيرة تجعل له شخصية تراكمية ينمو بفضلها فى أذهاننا، وتضفى عليه حيوية فائقة هى التى جعلته يعيش فى مسرحية وراء مسرحية منذ عام ١٩١٦ إلى أن اعتزل الكسار فنه فى الأربعينات.

وكما كانت الكوميديا دى لارتى تفعل، كذلك كان يفعل على الكسار. كان هناك دائما شخصيات بعينها مع بربرى مصر الوحيد، أهمها زوجته أم أحمد، السوقية السليطة اللسان، التى تطارده عبر عشرات المسرحيات فى كل مكان: فى دور اللهو، وفى البيوت، وفى المحاكم. فكوميديا الكسار تأخذ بمبدأ شخصيات العائلة الواحدة الذى قامت عليه الكوميديا دى لارتى واعتمدته مبدأ وأسلوبا، ووسيلة سهلة للوصول إلى الجماهير العريضة.

كما انها تأخذ بمبدأ العرض المنوع، أو كما تقول اليوم، العرض الشامل، الذى يجمع بين التمثيل والرقص والغناء والموسيقى والألوان، والبهلوانية فى الاداء، والتحالف الذى يقوم بين جميع الفنانين على امتاع الجمهور واشعاره بأنه ليس مجرد ضيف فى القاعة وانما هو مشارك فى العرض مشاركة ايجابية. فالحديث يوجه إلى الجمهور فى مناسبات متعددة، والتراشق بالنكات أمر معترف به، ولا عيب فيه، وقصة المسرحية تجرى جريانا سهلا لا تزمت فيه ولا رغبة فى التزام حدود منطق ما. يكفى ان تقوم مناسبة لعرض رقصة أو لحن، حتى يقول شخص ما لشخص آخر: هؤلاء طائفة الغجر، أو السقايين أو الحشاشين جاءوا يعرضون لحن كذا أو رقصة كذا. ويدخل هؤلاء من فورهم ولا يلقون من الممثل أو المتفرج إلا كل ترحيب.

وإلى جوار الكوميديا دى لارتى اعتمدت كوميديا الكسار على تقاليد الفصل المضحك المصرى، وهو الآخر بعض نتاج الكوميديا دى لارتى، بعد أن تزاوجت مع فن خيال الظل التركى وعروض الشوارع والموالد، كما سأبين عند تحليل بعض مسرحيات الكسار تحليلا تفصيليا.

أما المشكلة الهامة الثانية التى يثيرها اعتماد كوميديا الكسار على فن الكوميديادى لارتى فتكمن فى مستقبل كوميديا الكسار. ان هذه الكوميديا تعتمد على فنان موهوب واسع الخيال، قادر على الابتكار الفورى، له جاذبية مغناطيسية وحضور مسرحى عات، يستطيع أن يقبض بيد من حديد على انتباه الجمهور، ويشد هذا الانتباه إلى العرض المسرحى طول الوقت فأين نجد هذا الفنان القادر، وهو لا يصنع وانما يولد؟

فاذا حدث ووجد هذا الفنان فماذا يكون مصيره فى نظرية مسرحية تسود الآن بلادنا، وتنكر أن يكون للفنان الحق فى الخلق الفورى، وغير الفورى لأن فى هذا ما يسمى خروجا على النص؟

ان جزءا كبيرا من حيوية كوميديا الكسار يرجع إلى حالة السيولة التى أشرت إلى بعض مظاهرها انفا: الحوار ليس ثابتا وانما يتغير حسب المناسبات. الفرصة متاحة دائما لان يبتكر الكسار شيئا يقوله من فوره أو بعد تدبير سابق. المسرحية المكتوبة لا تعدو ان تكون خطوطا مطاطة لمسرحية يمكن التغيير فيها دون حرج. فكيف يمكن لنظرية مسرحية هذا حالها، أن تنسجم مع النصوص الثابتة، والنظرة الجامدة التى ينظر بها الآن إلى الفن المسرحى؟

لن تتاح لكوميديا الكسار فرصة معقولة للعودة إلى الحياة الا اذا تغيرت النظرة إلى الممثل من مجرد فنان مؤد إلى فنان خالق، اذ ذاك يقوم مناخ فنى نستطيع معه أن ننظر فى منهاج الكسار الفنى، لنحدد أى طريق نسلك كى نفيد منه.

قد نجد اذ ذاك اننا نستطيع أن نستخدم شخصية عثمان عبد الباسط استخداما أعمق مما يجرى فى مسرحيات الكسار، فلا نجعل الفكاهة تدور حول لونه الأسود هجوما أو دفاعا، وانما نتجاوز هذا إلى تصرفات عثمان عامة، بين الحكمة والحمق، وبين التطلع والقعود، وبين سلبية الاهتمام بالأفراد إلى ايجابية الاحتفاء بالجماعات. وقد نجد فى أثناء هذا اننا فى غير حاجة إلى لون عثمان الأسود أصلا، فعثمان هو ممثل الشعب عامة بلا اصرار على لون معين.

وقد نقدم عثمان فى مسرحيات جديدة كاملة تعتمد على الكوميديا المرتجلة، أو فى مشاهد من مسرحيات جديدة تحوى مناسبات لقيام الكوميديا المرتجلة أو قد نعدل فى مسرحيات من تراث الكسار لنجعلها أكثر قبولا لدى الجماهير المعاصرة، كل هذا جائز وممكن الحدوث ولكنه لن يحدث الا اذا تبينا ان فن على الكسار هو لون متميز من فنون الكوميديا، وانه لا يمثل سذاجة مرحلة تطورنا منها وتركناها وراءنا، وانما هو نبع كبير من ينابيع الحيوية قادر دائما على الخدمة ان كان له ماض زاهر يوما ما، فان له أيضا مستقبلا واعدا

✲✲✲

فى مسرحية: «ولسه» التى اخرجها الكسار عام ١٩١٩، من تأليف أمين صدقى، نجد

كثيرا من عناصر كوميديا الكسار.

نجد أولا القصة السهلة الجريان المألوفة فى الكوميديا الشعبية، فلا يتعدى الأمر هنا ان عثمان عبد الباسط النوبى الطيب القلب يبحث عن عمل يقتات منه، فتتوسط له مارى، العاملة فى احد المحلات التجارية، كى يحصل على وظيفة جرسون فى ناد خاص بالطبقة العليا فى مصر.

وبالفعل يحصل عثمان على العمل، ويروح ويجىء بصينية المشروبات فى حفل إقامه النادى، وتحدث له عدة مغامرات مضحكة وتظنه سيدتان من سيدات المجتمع مخبرا سريا سلطه عليهما زوجاهما كى يسجل مغامراتهما الغرامية، فترشوانه، كما يرشوه عشيقاهما بمبالغ طائلة، ويلعب عثمان البوكر ببعض هذه المبالغ فيكسب طبعا، ويرد الجميل لمارى بأن يهبها مبلغا تتزوج به من حبيب لها يدعى زكى بك. كما يهب المال لجرسون زميل له، ولجرسونه فى المقهى الذى يتردد عليه.

هذا هو الخيط الأساسى فى المسرحية، ومن خلاله تقدم الحان الطوائف المختلفة: البويجية، والفلاحين، والحشاشين، والجرسونات، والممثلين، والعربجية، كما يقدم مونولوج فى ذم الشبان الذين يتصدون للنساء وتعرض أيضا بعض الرقصات.

ولكن هذا كله انما هو الاطار البهيج الذى يتحرك داخله بطل العرض، وشخصيته الأساسية: عثمان عبد الباسط، فيقدم الفكاهة والألعاب والنمر والرقص، ويحرك الاحداث، ويجمع الشمل ويخرج لسانه لبعض الناس، ثم يغادر المسرح وقد أرضى الجميع، من هم على المسرح ومن هم فى الصالة معا.

ولننظر كيف يتحرك عثمان عبد الباسط فى هذه الاوبريت، حتى يستوى أمامنا مهرجا عظيما وشخصية آسرة لا فكاك منها.

حين يدخل علينا فى الفصل الأول نجده حيث سنتعود فى أعمال كثيرة لاحقة أن نجده. عند نقطة الصفر تماما، على الحديدة.

وتسأله ستهم، خادمة المقهى الذى تبدأ فيه احداث المسرحية:

– طيب ايه كان طلعك من محل شيكوريل يا مدهول ما كنت بواب هناك فى امان الله!؟

عثمان: بس، بس، بواب ايه وزفت ايه؟ تبت ما بقتش اشتغل بواب أبدا، ولا نخش فى البوابات ولا بوابة الشعرية حتى.

ونتبين ان عثمان يحتج على عمل البواب، لأنه لا نقابة هناك تحميه، ويلمح زكى بك، حبيب مارى هذا الذكاء فى النوبى الخفيف الظل، فيقول:

زكى: اسمع يا عم عثمان...

عثمان: (يقترب منهما وهو فى حالة بؤس ويهرش) نعم ياسيدى...

زكى: انت بتعمل ايه دلوقت؟

عثمان: باعمل ايه؟... باهرش!؟

زكى: (ضاحكا) لا، لا، مش القصد، يعنى ما عندكش مركز؟

عثمان: مركز ايه؟ ليه، انا مديرية؟!

مارى: يعنى ما عندكش وظيفة؟ ما بتشتغلش فى حاجة أبدا؟

ستهم: من حق ياسى زكى بك، ما تشوف له شغلانه عندك، يبقى لك ثواب، ده راجل طيب وأمين.

عثمان: أمين ايه؟ انا عثمان ياسيدى، مش أمين ابدا...

ومن هذا الخلط الفكاهى بين الغباء والتغابى، ننتقل إلى ناحية أخرى فى شخصية عثمان، فهو يحب الشراب، لا يرفضه أبدا، بصرف النظر عمن يقدمه له، أو فى أى وقت:

زكى: (لستهم) شوفيه قبله يشرب ايه على حسابى؟

ستهم: حاضر، حا تأخذ ايه يا ادلعدى؟

عثمان: آخذ ايه؟ آخذ على خاطرى، هاتى لى واحد كومندارى.

ستهم: واحد نبيت.

عثمان: واللا ـ واحد كونياك ـ .

ستهم: عوايدك يا أخويا (تخرج).

عثمان: علشان الواحد ينسى همومه.

يتحسس عثمان الطريق، يطلب النبيذ أولا، بوصفه طلبا غالى الثمن، فلما لا يجد إعتراضاً من زكى بك، ينتقل إلى طلب أغلى، هو الكونياك، ويقول وكأنه يبرر الشرب، والطلب الغالى معا، لنفسه ولزكى بك: «علشان الواحد ينسى همومه»!

ولا ينسى عثمان ان يتخفف من حيائه إزاء السادة، فيمهد لقبوله عرض الشراب بنكتة لفظية، تهدئ من روعة وتضحك الناس معا: «آخذ ايه؟ آخذ على خاطرى»[1].

ويأنس عثمان من زكى بك ترحيبا وودا، فيأخذ يعرض حاله:

عثمان: الأول خالص جيت اشتغل كمسارى فى الترمواى، تانى يوم اعتصبوا الكمسارية، جيت اشتغل فى مصلحة الكنس والرش، اعتصبوا الكناسين جيت اشتغل فى بتوع وابور النور برضه اعتصبوا بتوع وابور النور، قلت أنا راخر يا واد اعتصب.

هنا نجد تصويرا مسرحيا لموقف يعرفه أبناء الشعب حق المعرفة: موقف قليل البخت

(١) سنجد فى مواضع متعددة من مسرح الكسار ان الهدف من النكتة اللفظية كثيرا ما يكون شيئا آخر غير مجرد اثارة الضحك. يكون أحيانا تعبيرا عن الحيرة، أو الشعور بالفشل... أو نقد الذات... الخ. وسأشير الى بعض هذه المواضع كلما سنحت الفرصة.

الذى يجد العظم فى الكرشه دائما، وعثمان يعالج الموقف علاجا كوميديا به شىء من الاستسلام الفلسفى، فيقرر أن يضرب هو الآخر عن البحث عن العمل فهو أولى بالاضراب ما دام من لهم عمل فعلا، يضربون.

ونلحظ ان طبيعة الكوميديا هنا اراجوزيه[1] لانها تقدم الموقف فى خطوط سريعة، تلخيصة، وتنزع إلى التجريد والوصول إلى النتائج قفزا، وليس عن طريق التطوير.

ثم يعرض على عثمان العمل فى النادى:

عثمان: كويس خالص، والنادى ده فى أى حته فى قصر النيل؟

مارى: (تخرج من جيبها كارت وتعطيه له) خد الكرت ده، فيه العنوان، ولما تروح هناك بس تقول فين السكرتير، وتقول له انك جاى من طرفى أنا.

عثمان: كويس، بقى النادى جوه هنا؟

مارى: لا، لا، ده فيه العنوان بس.

عثمان: أنا أنادى على النادى لما أشوف النادى، (يهم بالخروج ثم يرجع) انما قولى لى: النادى ده مش ناوى يعتصب؟

مارى: (ضاحكة) لا، لا، ما تخافش.

عثمان: (خارجا) الحمد لله أنا دلوقت حالا أجيب لكم الرد.

فى هذا المشهد تعرفنا إلى عثمان عبد الباسط فى أردية مختلفة وان كان شخص واحد ثابت هو الذى يرتديها. عرفناه بوابا عند شيكوريل وتخيلناه لانه لا مفر أمامنا من أن نفعل، ما دام هو قد حاول أن يكون هؤلاء، وان لم يفلح. ثم ها نحن نتوقع أن يصبح جرسونا فى ناد خاص.

كل هذا يجعل شخصية عثمان عبد الباسط تتحرك امامنا تلك الحركة الظاهرية التى أشرت إليها آنفا، وقلت انها تشبه حركة الرسوم الثابتة حين يتم تحريكها بسرعة كافية تجعلها تتحرك أمامنا وهما. وسنجد فى المشاهد التالية من الاوبريت ان عثمان يتقمص ـ فى الخيال وفى الواقع معا ـ شخصيات أخرى، تضاف إلى شخصيته الأصلية، وتراكم عليها الصفات والمواقف .وسنجد كذلك أن كوميديا الكسار تعتمد على الخيال بنفس القدر الذى تعتمد به على الواقع، فهى تطلب إلى المتفرج أن يتخيل أحداثا إلى جوار تلك التى تعرض أمامه واقعا. انها نوع من الكوميديا يفترض ان المتفرج ليس مجرد مستهلك سلبى، بل هو أيضا مشارك ايجابى.

وهذا الافتراض هو شىء فى صميم الكوميديا دى لارتى، وفى كوميديا المسرح المرتجل

(١)كوميديا الأراجوز ليست غريبة على الكوميديا دى لارتى. ومن الناس من يعتقد أن الكوميديا دى لارتى قد عاشت بعد اختفائها فى عروض مسرح الدمى - راجع دليل اكسفورد للمسرح ص ٤٠٣ طبعة١٩٥٧

فى مصر، كما انه نبع واحد من ينابيع الكوميديا عند كبار المهرجين، وعلى رأسهم تشابلن، الذى اغترف من الكوميديا دى لارتى حتى شبع[1].

وما يلبث عثمان أن يعود فائزا منتصرا، فقد حصل على عمل فى النادى، وأن طلبوا إليه أن يشترى لنفسه بدلة سوداء وقفازا أبيض، وليس أمام عثمان مفر من أن يحصل على المبلغ اللازم بأية وسيلة. لم لا يجرب أن يقترض من الجرسونة ستهم؟ أنها تحبه فيما يبدو وهو الآخر يميل إليها:

عثمان: ياستهم.

ستهم: يوه، قطيعه يامنيل، قلبى قرب يحبك.

عثمان: وأنا شرحه، بس مكسوف نقول لك.

ستهم: يوه، تقول لى على ايه؟

عثمان: لا بس عبارة بسيطة خالص، لكن يمكن موش موجود وياك.

ستهم: ايه هوه؟ اطلب عينى.

عثمان: (على حدة ـ للجمهور) ايوه قربت تطلع. (لستهم) بس...

ستهم: يوه، اتكلم.

عثمان: لا بس عاوز قد سته ريال علشان نشترى البدله، لان لو ما جبتش البدله تروح من ايدى الوظيفة.

ستهم: يا قلبى يا اخويا، ما كانش ينعز، لو كانوا بدلى يبجو على قدك لكنت اديتك بدله.

عثمان: بدله؟ ليه رايح أشتغل كماريره؟ اخص عليك وعلى معرفتك، مش بتقولى بتحبينى؟ مستخسرة فى سته ريال؟

ستهم: باحبك، لكن ما معاييش فلوس.

عثمان: بقى حضرتك بتحبينى على الناشف؟

ستهم: ناشف ايه وطرى ايه؟

عثمان: (باكيا) بس بلاش كلام فارغ، أنا أحسن طريقة دلوقت ما دام عيشتى بقت زى الزفت كده، أنا أروح اسم روحى احسن من البطالة.

الفكاهة هنا تكمن فى الطريقة التى تحدث بها الكوميديا الشعبية مفارقة واضحة بين ادعاءات كل من عثمان وستهم الغرامية وبين حقيقة نواياهما وامكانياتهما. المشهد يحوى سخرية متعمدة من الحب الرومانسى، ومن فكرة الحبيب الفارس الذى يحب بلا غرض ومن

(١) الوهم بوصفه مصدرا للكوميديا موجود دائما فى الأعمال الكوميدية الهامة مثل الوليمة الوهمية فى ألف ليلة. مغامرات دون كيشوت أمام طواجن الهواء الوهمية. مشهد مباراة الكرة الوهمية فى فيلم انفجار..الخ. وهو موجود أيضا فى نمرة الارليكينو الذى يأكل ذبابة وهمية بعد ان يطاردها ويمسكها، كما يرد كذلك فى فصل: «خياطة وخياطة» من فصول الارتجال المصرية.

المحبة المضحية التى لا تبخل على حبيبها بشىء. هذا نوع من الحب لا يقدر عليه الفقراء ستهم تحب عثمان فعلا ولكنها لا مال لها تقدمه له، وهو يحبها أيضا، غير انه أعجز من أن يحبها بلا غرض.

وينتهى الموقف بالبكاء التقليدى الذى يقدمه المهرج، حين يعجز عن مواجهة مشكلة ما[1].

ويخرج عثمان من المشهد وقد أضيفت إلى صورته الكلية صفة المكر الشعبى المدروس، ولكنه مكر هين، طيب القلب، يستهدف أشياء قريبة لا تؤذى أحدا.

وفى الفصل الثانى نلقى عثمان وقد أصبح جرسونا فعلا، ونال ما تمنى. انه يطوف بالصينية حاملا المشروبات للمشاركين فى الحفل، ثم يؤدى حركة معروفة فى الكوميديا العالمية، إذ يتلفت حوله فلا يجد أحدا يراقبه، فيشرب ما فى الكاسات قائلا:

- سيبك، خلينا ننبسط، لازم أنا كمان نعملو باللو.

ويدخل عليه جرسون زميل ويعلق على قيافته فى البدلة الجديدة فيقول عثمان:

- دى الحاجات الموضة الأصلى، شوف، شوف كمان ياوله (يفرجه على شعره) شوف الكاريه والجزماتيك اللى على رأسى.

وينتشى المهرج المهزار ولا تسعه الدنيا، فيقول لزميله:

- بالك لو كنت أنا دلوقت اثنين عثمان فى بعض كنت حطيت نصى فى الشباك علشان اتفرج على نصى التانى وهوه فايت كده زى البطة.

هذه هى الفكاهة الرقيقة المجنحة، التى تحويها كوميديا الكسار، والتى قلت فيما تقدم انها تعتمد على خيال مشتعل عند المتفرج، فالمتفرج هنا لا يشاهد شيئا، وانما يطلب إليه ان يشحذ خياله ليجد مادة للفكاهة فى الصورة السيريالية التى يتخيلها عثمان لنفسه، تعبيرا عن النشوة والرضا عن النفس.

ويرقص عثمان من بعد مع ستهم - لا يتردد - وتقع منه الصينية وتنكسر الكاسات، وتبدو منه كل الأعمال الطائشة التى يتعمد المهرج فى الكوميديا الشعبية أن تصدر عنه، اذ هو يمثل دور التشيم، الخشن الحركات.

وفى الفصل الثالث يقدم عثمان مشهدا طريفا يظهر به بوضوح أن كوميدياه تنتمى إلى

(١) البكاء المفاجىء للتأثير على الشخصية المقابلة سمة رئيسية فى المهرج. قارن ما يفعله لوريل بازاء هاردى فى هذا المجال.

ذلك اللون العالمى الذى كان يقدمه المهرجون الكبار من أمثال لوريل، وهاردى، واخوان ماركس، وتشابلن العظيم - وخاصة هذا الأخير، وذلك حتى أربعينات هذا القرن، نوع تختلط فيه الحركة البدنية العنيفة بالسخرية الهزلية، بالخيال:

عثمان: (يدخل ومعه صينية. لنفسه) أيوه براوه النوبه دى ما كسرتش حاجة.
جميل: انت ياجرسون.
عثمان: (يلتفت حوله، ثم ينظر للخارج مناديا) انت انت ياجرسون.
جميل: انت، انت.
عثمان: (للداخل) انت، انت[1].

لقد نسى عثمان انه جرسون، انه - كزميله الكبير - أرليكينو، يحب أن يتلبس الشخصيات كلها، ويقدم الملاعيب، ولكنه ينسى أدواره دائما ولا يذكر إلا نفسه ولهذا سرعان ما ينسى انه يمثل، ويظن مخلصا ان الجرسون هو شخص آخر غيره، وان النداء موجه لهذا الغير، ومن ثم تنشأ فكاهة ساخرة غير مقصودة، تصيب الثرى الثقيل الظل جميل بك، وتجعل منه كلبا ينبح. بدلا من ثرى يأمر، تجعل هياجه سخيفا بلا معنى، ويستمر المشهد:

جميل: (متضايقا) ايه، انت مجنون؟ (يقترب منه) يعنى عامل نفسك مش فاهم؟ أنا باندهلك انت.
عثمان: بتنده لى أنا؟!
جميل: أمال خيالك؟
عثمان: طيب بردون، بس علشان أنا لسه جديد فى الجرسنة.
جميل: (يتهكم) معلوم، مش متعود ما أنا فاهم وظيفتك ايه.
عثمان: (باستغراب) وظيفتى؟
جميل: بقى شوف أما أقول لك، أنا فى امكانى دلوقت الخبط وشك ده اللى انت مسوده، لكن علشان مركزى.
عثمان: ايه، ايه، ايه؟ تلخبط وشى؟ (يرفع الصينية عليه) تلخبط وش مين ياوله؟ (للمتفرجين) ايه الرأى؟ اديله بالصينية دى فى خلقته؟
جميل: لا، لا، سيبك من أمور التهويش دى، انت شغلتك اللى بتعملها هنا أنا فاهمها (يتركه ويتمشى فى المسرح).
عثمان: (للمتفرجين) انتم شاهدين؟ أنا ياوله؟ استنى، يكونش الراجل اللوح ده قومندا هنا، وأخد باله لما انكسرت منى الكبايات مرتين وتلاته (يقترب منه) بردون ما

(١) يذكرنا هذا المشهد بمشهد المدعى العام وهو يشير بأصبع الاتهام الى مجرم عات وسفاح دموى يقتل النساء ويغتصب لنفسه أموالهن هو مسيو فردو. ويلتفت الناس الى فردو بوصفه ذلك المجرم، فيلتفت هو الآخر الى الوراء بحثا عن ذلك السفاح. انه لا يعترف قط بأنه سفاح، ويرى ان كلمات المدعى العام النارية لا تنطبق عليه بالقطع. ولربما انطبقت على غيره.

تزعلش ياسيدى، أنا ما عملتش كده بكيفى، ده شىء غصب عنى.

تضيف السطور السابقة إلى عثمان صفة جديدة هى الاندفاع الأهوج الذى يطاوع به رغبته فى الانتقام ممن يهينه، ثم التراجع السريع إلى موقف الحذر، خوفا من أن يكون جميل بك رئيسا له فى العمل، لا قبل له بأن يصطدم به، حتى على سبيل الانتقام.

وهاتان صفتان رئيسيتان فى المهرج أرليكينو، وفى المهرج عامة ـ الشجاعة الحمقاء والجبن الواقعى، لا يفصل بينهما زمن طويل أو تحول معقول.

ويصبح عثمان، بالرشاوى التى تقدم له، وبما يكسب فى اللعب من مال، ثريا، فيكون أول نازع له أن ينفس عن نفسه، ويلعب مع جرسون زميل له ومع ستهم لعبة السيد الثرى المحسن، مع أصدقائه الفقراء الذين زاملوه أيام النحس:

عثمان: خد الورقة دى علشانكم، انتم الاتنين.
ستهم والجرسون: الله يخليك، الله يسترك.
عثمان: لا خليها مع ستهم، وهى تبقى تدى لك حصتك.
ستهم: الهى يغنيك كمان وكمان ياعثمان يا ابن حليمة.
عثمان: هات لى سيجارة علشانى ياولد.
الجرسون: حاضر يا أفندم (يسرع إلى الطاولة فيأخذ علبة السجاير ويقدمها لعثمان).
عثمان: (يتناول السيجارة) ياولد ولع لى.
الجرسون: ايوه يا أفندم (يشعل كبريت ويولع لعثمان).
عثمان: (وقد أخذ نفسين) اذا سألوك عنى فى البوفيه قول لهم هوه كان بيشتغل كده بس زى غيه.

هذا هو جانب التفاخر والادعاء فى شخصية المهرج، وهو ـ مثله مثل المكر الشعبى ـ ادعاء طيب القلب، غير مؤذ، هدفه الأساسى أن ينفس عن الكبت المتأصل فى نفس الفقير المسحوق، ويعطى صورة فكاهية للخادم وهو يقلد السادة. وتنتهى المسرحية وقد أصبح عثمان الجرسون عثمان بك، من أعيان كوم امبو، ويدخل فى مبارزة بين السادة جميل بك وحافظ بك تتخذ شكل المقامرة، ويكسب الفى جنيه من جميل بك، فيتم بها الانتصار الشعبى على السادة، ويصبح ممثل الشعب سيد الموقف بلا منازع.

اذ ذاك يتبرع عثمان (بك) بألفى جنيه لتتزوج مارى من حبيبها، ردا لجميل الأخيرة التى كانت أقرضته جنيهين فى اليوم السابق، ويقول لمارى بوضوح ولكن دون ان يمتن:

ـ علشان تعرفى ان المصرى منا كريم ولا ينساش الجميل.

ثم يتزوج عثمان من ستهم، التى وقفت معه ـ قدر طاقتها ـ أيام الشدة.

يتحرك عثمان عبد الباسط كل هذه الحركة الواقعية والخيالية فى اطار واضح من أطر الفصل المضحك، وشخصياته التقليدية: العاشق والعاشقة والاب الظالم (أو من يقوم مقامه) والخادم المضحك الذى يعين العاشقين على اللقيا والزواج، ثم الخادمة أو من يقوم مقامها.

وتدور الحركة فى الاوبريت كما تدور دائما فى الفصل المضحك ـ فالعاشقان يحاولان دائما، المرة بعد المرة أن يلتقيا، فيمنعهما الاب المتعنت، ولكنهما فى النهاية ينجحان فى التواصل بفضل جهود الخادم المضحك، وينتهى الفصل بزواج العاشقين وزواج الخادم من حبيبة له كان يحبها، أو هو يحبها خصيصا من أجل أن يحصل الفصل المضحك على خاتمته التقليدية وهو الزواج المزدوج.

وفى أوبريت «ولسه»، يمثل العاشقين: مارى وزكى بك، ويمثل الأب المتعنت: جميل بك عم زكى، ويقوم عثمان بدور الخادم المضحك، كما تقوم ستهم بدور الخادمة التى تتزوج من المهرج، غير أن المؤلف يدخل على هيكل الفصل المضحك ما يطلبه المسرح الاستعراضى من تشويقات، فهناك أغنيات الطوائف المتعددة، التى تتخذ وسيلة للترفيه عن المتفرج، كما انها تحمل شيئا من النقد الاجتماعى الخفيف، يزيد من خفته انه يتم فى اطار من الموسيقى والغناء والرقص.

ولكن هذا النقد لا يخرج عن شكوى الزمان وعرض الحال، والامل العام فى أن تنصلح الأحوال. وبعض هذا النقد يقوم بوظيفتين متعارضتين، هما عرض شكوى طائفة ما، والسخرية من هذه الطائفة فى الوقت ذاته، مثلما يحدث فى حالة أغنية العمد، الذين تقدموا يشكون سوء تصرفات زكى بك، وانفاقه المال جزافا على الراقصات، فان الراقصات يتناولهم بالسباب المقذع المزرى، ولا يفعل المؤلف شيئا كى يرد عن العمد هذا الأذى مما يوحى بأنه يريد أن يستغل الموقف للسخرية من عمد الريف.

كذلك يضيف المؤلف إلى ما تقدم موضوعا فرعيا عن زوجتين عاشقتين تظلان طول الوقت وهما متخوفتان من أن ينفضح أمرهما عند زوجيهما عن طريق مخبر سرى تظنان انه عثمان عبد الباسط وقد تخفى فى زى جرسون.

وهو موضوع مجتلب من المسرح الفرنسى، ولكن أمين صدقى يحسن ادماجه فى مصير عثمان عبد الباسط ويجعله وسيلة لتحقيق هدف رئيسى من أهداف الكوميديا الشعبية، وهو اظهار الشعب منتصرا وقويا وأرقى دائما من السادة.

ان الزوجتين تنكشفان أمام ممثل الشعب، الذى يسخر من دناءاتهما، ويقبل ـ مع ذلك ـ أموالهما ثمنا للسكوت عن الفضيحة (وهذا دائما دأب المهرج، والأراجوز بالذات، الذى لا يجد تعارضا بين احتقاره لخصومه، وقبوله لما لهم الملوث فى الوقت ذاته).

وفى المسرحيات التالية لاوبريت «ولسه»، أصبح الشكل الفنى الذى قدمت تحليلا له، هو الشكل التقليدى لكثير من أوبريتات الكسار وأعماله المسرحية الأخرى: أى اساس من

الفصل المضحك، فوقه بناء مجتلب من المسرح الفرنسى، على أن يظل عثمان عبد الباسط يتردد بين الاساس والبناء، حتى تنتهى المسرحية.

***

كان هدفى الرئيسى من تحليل أوبريت «ولسه»، أن أظهر سمات المهرج الكبير: عثمان عبد الباسط، وأوضح كيف ينبنى أمامنا موقفا بعد موقف، بوصفه أهم ما تحتويه كوميديا الكسار من شخوص. والسمات التى قدمتها فى هذا التحليل هى التى تكون القناع الذى ارتداه على الكسار فى كثير من المسرحيات مثل: البربرى فى الجيش، والهلال (١٩٢٣ كلاهما)، اللتين يقوم فيهما الكسار بدور نفر فى الجيش ومثل «فلفل»، و «القضيه ١٤» و «احلاهم» الأربع الأخيرة منها من تأليف أمين صدقى.

غير أن على الكسار لم يرتد هذا القناع وهو راض تماما، بل ان علامات واضحة من علامات التململ لتطل من وراء القناع، مظهرة بجلاء أن الكسار، شأنه فى هذا شأن كثير من ممثلى الادوار الثابتة، كان يضيق بالطريق الفنى الواحد، ويود لو استطاع التخلى عنه وتبنى أساليب فنية مختلفة.وقد لجأ الكسار إلى حيل متعددة للتوسيع من قاعدته الفنية. لجأ إلى ما يشبه النظر ـ بقناع عثمان عبد الباسط ـ فى مرايا متقابلة، فتضاعفت صور عثمان فى المسرحية الواحدة.

فى مسرحية «فهموه» من تأليف أمين صدقى، يقوم عثمان عبد الباسط بدور جرسون فى مقهى الخواجة انطون اليونانى من الثامنة صباحا حتى الحادية عشرة مساء، ومن بعد هذا يقوم بدور عثمان بك عبد الباسط التاجر الغنى من أعيان كوم أمبو المتزوج من أم أحمد شكشوكة، المغنية البلدية، والمصادق للجميلة فيكتوريا التى ينفق عليها عن سعة.

وحين «تطب» عليه أم أحمد، وهو فى صالة الالديرادو يتهيأ لقضاء ليلة أنس مع صديقته، يضطر عثمان عبد الباسط إلى القيام بدوريه معا: فهو التاجر الغنى بالنسبة لفيكتوريا، وهو الجرسون بالنسبة لام أحمد، وهو مضطر إلى أن يتصرف كغنى وكجرسون فى تتابع زمنى قصير ومضحك.

ووفى مسرحية «القضية نمرة ١٤» يقوم عثمان عبد الباسط بدور وكيل دايرة، ويتصادف أن يلتقى بعثمان أفندى أبو زيد المحامى بطوكر، وهو شبيهه تماما حتى يقول عثمان لدى رؤيته: «لازم هنا فيه مرايه، أنا شايف روحى»[١].ويكون المحامى قد ضبط فى محل قمار وأصبح حتما عليه أن يتعرض للمحاكمة، فيتفق مع عثمان عبد الباسط على أن ينتحل شخصية المحامى ويمثل أمام البوليس نيابة عنه، وذلك بعد أن يتبادلا الملابس.

(١)وفى تعديل على النص يقول: لازم أنا مت. وعفريتى طلع هنا.

ومن ثم يصبح عثمان عبد الباسط محاميا، ويترافع أمام المحكمة مرة لصالح زوجته أم أحمد وضد نفسه، ومرة أخرى لصالح جميع بلدياته النوبيين الذين تعدوا القانون، ويخرج عبد الباسط من احدى الشخصيتين ليدخل فى الأخرى بسرعة مضحكة على طريقة ارليكينو التقليدية.

وهو فى مسرحية «بربرى فى الجيش» يتبادل شخصيته مع شخصية ضابط مصرى، دون أدنى احتفال بالمعقولية، فالضابط أسمر وعثمان أسود.

وجرب الكسار حيلة فنية أخرى هى تغيير الوضع الاجتماعى لعثمان عبد الباسط مع الاحتفاظ باسمه ولونه وسماته الرئيسية.فهو فى مسرحية «ما فيش منها» من تأليف بديع خيرى يصبح تاجر سباخ غنى اسمه عثمان أفندى، يريد أن يتزوج من الريف. وهو فى مسرحية «عريس الهنا» من تأليف امين صدقى، قد أصبح مأذونا للشرع... وهكذا.

ومرة ثالثة يغير الكسار من دور عثمان عبد الباسط التقليدى كما عرفناه فى المسرحيات.فهو فى مسرحية «بنت الايه» من تأليف بديع خيرى لم يعد الخادم المضحك الذى يجعل همه الرئيسى الوصل ما بين المحبين، بل هو الآن يقوم ـ فى الواقع ـ بدور الاب المتعنت الذى يمنع وصال المحبين.

ان دوره هنا هو دور الحاج عثمان عبد الباسط، صاحب المقلى الذى يريد لابنته جواهر أن تتزوج من الطبقة التى تنتمى إليها، وأن تقبل عرض ابن عمها شومان الزواج منها، ولكن الفتاة متعلقة فى السر بالبرنس بسيم الذى يبادلها حبا بحب. ويعلم الحاج عثمان بأمر هذا الغرام المخفى، فيفعل كل ما فى وسعه ليمنع الحبيبين من اللقيا. وهو يقوم طول الوقت بدور المضحك ـ مع ذلك ـ فكأنه يجمع بين دورين: دور الأب المتعنت، ودور المضحك وقد تغير وضعه الاقتصادى، فأصبح تاجرا صغيرا بدلا من مجرد خادم، وبهذا يخرج الكسار على تقاليد الفصل المضحك التى تثبت الأدوار دائما.

ومرة رابعة، يتنازل الكسار عن اسم عثمان عبد الباسط كلية، وان أبقى على لونه وسماته العامة، يحدث هذا فى مسرحية «عمرو بن العاص» حيث يقوم الكسار بدور المهرج العربى الخفيف الظل عبد الله الذى يصحب جيش عمرو فى غزوه لمصر، ويقوم بدور فعال فى إتمام هذا الغزو، كما يقوم بدور المضحك التقليدى فى الوصل ما بين المحبين، وذلك حين يساعد ارمانوسة على الزواج من حبيبها الرومانى الذى ترك صفوف الرومان واقتنع بمساعدة العرب.

وفى مسرحيتى «أبو زعيزع، وورد شاه» من تأليف بديع خيرى، يقوم الكسار بدورى: الساحر سماح، والمهرج الطيب المخلص زيتون على التوالى، وكلاهما أسود اللون، وكلاهما يقوم بدور الخادم المضحك التقليدى، وهو التوفيق بين المحبين، وأن امتاز الساحر سماح عن بقية الخدم المضحكين بعمله السحرى وقواه الخارقة، مما يجعله أشبه بالجنى فى حكايات ألف ليلة.

وفى المسرحيات الثلاث: «عمرو بن العاص، وأبو زعيزع، وورد شاه» يغير الكسار النوع المسرحى الذى يستخدمه، فالأولى مسرحية تاريخية، والثانية مسرحية خرافية، والثالثة ميلودراما، يفعل الكسار هذا سعيا واعيا منه نحو تغيير الخلفية التى يتحرك أمامها مهرجه الكبير[1].

وفى مرة خامسة، غير الكسار اسم عثمان عبد الباسط ومركزه الاجتماعى وبعضا من سماته الرئيسية معا، وذلك حين قدم تمصيره المشهور لبخيل موليير بعنوان: «سرقوا الصندوق» ففى هذا التمصير تدخل تركيب عثمان ـ لاول مرة ـ صفة البخل الواعى، المخطط له، وهى سمة غريبة على البربرى.

وفى مرة سادسة، غير الكسار شخصية عثمان كما غير جوهر الكوميديا التى يتحرك فيها مهرجه، فهو فى مسرحية «حارس القصر» يقترب بوضوح من كوميديا الريحانى، التى تعتمد على شخصيات متباينة فى أسلوب خلقها، منها ما هو تقليدى، ومنها ما هو مبتكر منتزع من البيئة[1].

وفى مرة سابعة غير الفنان جوهر الكوميديا دون أن يتنازل عن شخص عثمان عبد الباسط، وانما اكتفى بأن جعله صديقا للطبيب كمال بطل مسرحية «جت سليمة» وجعل اسمه عثمان أفندى، وأسند لعثمان أفندى هذا دورا شبيها بدور الخادم المضحك، فهو يعين صديقه الطبيب على الزواج من جمالات، الفتاة العصرية الفائقة الحسن، وهو يتناول الشخصيات والاحداث بتيار متصل من التندر والنقد، ولكنه يختلف عن عثمان عبد الباسط فى انه أشبه بالشخصيات البوهيمية المتعددة الأبعاد التى تعيش ليومها فقط، وتعانى من افلاس متصل.

وهذه المسرحية بعيدة تماما عن الفصل المضحك الذى استندت إليه الأعمال الأولى للكسار، فالشخصيات ليست نمطية، وليست تقليدية... بل هى منتزعة من واقع الحياة: الطبيب كمال، الفتاة العصرية جمالات، العمة خديجة هانم، الارتيست صوفى وزميلتها سنية وهكذا. الاستثناء الوحيد نجده فى صاحب الكباريه اليونانى جورجى، وحارس الكباريه الارمنى غرغرويان.

واذا عرفنا ان المسرحية هى من تأليف على الكسار، أدركنا على الفور أن الفنان كان يحاول فى أواخر مجراه المسرحى (المسرحية أخرجت عام ١٩٤٦) أن ينطلق من حدود الكوميديا الشعبية إلى نوع من الكوميديا قريب من ذلك الذى كان زميله ومنافسه نجيب الريحانى يقدمه بنجاح منذ أوائل الثلاثينات، أى الكوميديا الانتقادية التى تستند إلى أساس من الكوميديا الشعبية.

(١) فى هذا الشأن قال الفنان ذات يوم: «لم يقتصر جهدى على المسرحيات الفكاهية فقط(يريد المسرحيات التى تعتمد على الفكاهة الشعبية وحسب) بل قدمت مسرحيات من أنواع أخرى مثل: عمرو بن العاص وورد شاه.

(٢) قدمت فرقة الريحانى هذه المسرحية باسم: «عباسية» فى عام ١٩٣٠، أى قبل سنوات من تقديم الكسار لها

بل أن ثمة دليلا على أن الرغبة فى التغيير كانت تعتمل فى نفس الكسار منذ أخرج مسرحية «مرحب» فى أوائل العشرينات، فقد قال فى حديث لمجلة الكواكب[1] انه رغب ذات يوم فى أن يحصل على اجازة بعد عمل متواصل خمس سنوات دون راحة، فأسند دور البطولة فى مسرحية «مرحب» إلى الممثل محمد بهجت الذى قام بتمثيل شخصية زقزوق خير قيام، ولكنه ما لبث ان مرض بعد اسبوع فأسند الدور إلى امين صدقى، فمرض هو الآخر بعد يومين، ولم يعد مفر أمام الكسار من أن يقوم هو نفسه بدور زقزوق، فظهر لأول مرة دون طلاء وجهه باللون الأسود، ونجح فى الدور إلى حد انه فكر فى أن يطلق شخصية عثمان عبد الباسط مرة ثانية فى مسرحية جديدة وفعلا ظهر الكسار فى مسرحية لاحقة هى «راحت عليك» [illegible] سفروت الحاوى، وهو أيضا ليس أسود اللون، فنجح هنا كذلك وهنأ الناس على [illegible]ـار على الأبيض، وقالوا انه تفوق على جورج أبيض...!

غير أن المعجبين بعلى الكسار ما لبثوا أن عادوا يحذرونه من ترك شخصية عثمان عبد الباسط ولو بين الحين والحين، خوفا من أن يتوه بين البياض والسواد، ولا تعود له شخصية تقليدية يتهافت عليه الناس من أجلها. هذا ما يقوله الكسار، ولا شك انه صحيح، غير انه ليس كل الحقيقة، فان هناك سببا أعمق لتمسك الفنان بشخصية عثمان عبد الباسط، هو أن القالب الذى صبت فيه موهبة الكسار ـ منذ البداية ـ كان الكوميديا دى لارتى ونتاجها المصرى: كوميديا الفصل المضحك[2].

وهذه الكوميديا تقوم على دعامة من الشخصيات المثبته، أو الاقنعة، وتوجه موهبة الفنان نحو اتقان تمثيل الشخصية القناع الى الحد الذى يختفى فيه الفاصل بين الممثل وقناعه، فيصبح كلاهما شيئا واحدا، ويصبح من العسير على الفنان الذى قضى حياته الفنية كلها يمثل دورا واحدا أن يستطيع تمثيل غيره.

واعتقد ان ما حدث للكسار هو انه رغب فى التغيير، ولكنه لم يقدر عليه، ولم يطاوعه قلبه وربما لم يشأ أن يغامر بمستقبله الفنى فى تجارب متصلة قد تنتهى بالفشل. والتغيير للفنانين من أمثاله ممن تربوا فى مدرسة الكوميديا دى لارتى أمر عسير حقا، ولنذكر فى هذا الصدد ما حدث للممثل شارلى تشابلن، الذى قاوم الظهور فى السينما الناطقة مدة طويلة، ليس لمجرد انها ناطقة كما ظن المتعجلون اذ ذاك، وانما لان التمثيل الصامت فن مختلف كل الاختلاف عن التمثيل الناطق، كلاهما له قواعده وقوانينه.

فالممثل الصامت محتاج الى المبالغة فى الحركات بالجسم وبالأيدى، ومحتاج الى أن يعقد

(١) عام ١٩٥٢. (٢) لعل هذا يفسر ما ذكره الكسار لحسين عثمان من أن الريحانى عرض عليه أن يعمل فى فرقته على أن يقدم له مسرحيات جديدة يلعب فيها دور عثمان، فرفض الكسار العرض. ربما كان السبب فى الرفض أن الكسار أحس ـ تلقائيا ـ بأنه غير قادر على التمثيل فى اطار كوميديا جديدة، حتى ولو لعب دوره التقليدى فيها.

مع المتفرج معاهدة تفاهم مشترك تؤدى فيه مجموعة من الحركات معانى بذاتها، مثلما يحدث فى الباليه، يراها المتفرج فيفهم المقصود بها فورا، كما انه محتاج الى استخدام[1] خياله ليكمل بعض المعانى.

أما المتفرج فى السينما الناطقة فهو فى غنى ـ بالحوار ـ عن هذا اكله، وهو غير مضطر لاستخدام خياله، لان كل شىء يؤدى له كاملا ومن أيسر سبيل.

لهذا اعتقد تشابلن منذ البداية ان السينما الناطقة فن مسطح، لا أعماق له بالقياس الى السينما الصامتة ومن ثم قاوم الظهور فيها مدة طويلة، فلما ظهر فعلا، رأى كثير من الناس انه خرج عن أعماقه التى عرفوها عنه أيام أن كان يقوم بشخصية شارلى المسكين، الجوعان الفيلسوف ـ أى أنه ـ فى رأى هؤلاء ـ قد فقد أرضه حينما تخلى عن القناع، وعما يمليه القناع من أسلوب فنى.

أما الكسار فلم يشأ أن يمضى قدما فى التخلى عن قناعه حين سنحت الفرصة، وانما اكتفى بما سلفت الاشارة إليه من محاولات متنوعة لتوسيع معنى القناع.

***

إلى جوار شخصية عثمان عبد الباسط فى دنيا الكسار، هناك شخصيات أخرى كثيرة، ولكنها فى معظمها نمطية، وأغلبها موجود فى مخازن الكوميديا الشعبية، جاهز لاستعمال كل من أراد، أى انها ملكية مشتركة لكتاب وفنانى الكوميديا.

وأول هذه الشخصيات وأكثرها استحقاقا للاعتبار، كما أنها أكثرها ترددا على مسرحيات الكسار، هى الزوجه السليطة اللسان أم أحمد، العفية، الراغبة دائما فى الشجار، وان كانت مخلصة كل الاخلاص لزوجها عثمان عبد الباسط، غيورة عليه، محبة له إلى الحد الذى يجعلها لا تفارقه الا إذا طلبت منه قبلة، تعتبرها هى دليل محبة، ويعدها البربرى المسكين نوعا من عقاب، أسوأ ما فيه انه لا مفر منه! وأم أحمد ذات أصول عريقة فى دنيا الكوميديا الشعبية، تعرفها فصول الارتجال باسم شكشوكة، وتجعلها فى بعض هذه الفصول زوجة للمضحك، مثلما يحدث فى هزلية جنيفياف، وأحيانا أخرى هى زوجة وحسب وامرأة شرسة، مثلما نجدها فى فصل الجزمجى أشكازى عبده[2].

وقد أعطاها أمين صدقى اسم أم أحمد شكشوكة، فى مسرحية «فهموه»، وسماها أم أحمد فى باقى المسرحيات. وكانت قد ظهرت بوصفها شخصية نمطية فى أعمال سابقة لأمين

(١) بهذا تضمن السينما الصامتة للمتفرج نوعا من الدور الايجابى، يقر بها من المسرح الحى. فالمتفرج فيها ليس مجرد مستهلك سلبى، وانما عليه أن يجهد ويتعب كى يفهم ما يعرض عليه. وهذا لون من ألوان المشاركة فى العرض.

(٢) راجع كتابى: الكوميديا المرتجلة فى المسرح المصرى.

صدقى، أيام تعاونه مع الريحانى، تارة باسم أم احمد، وتارة أخرى، وفى معظم الأحيان، باسم أم شولح، حماة كشكش بك، وسماتها وأخلاقها هى طبق الأصل ما نجده فى أم أحمد زوجة عثمان عبد الباسط. وتخلق أم أحمد حين تظهر أو تهدد بالظهور فى مسرحيات الكسار جوا من الرعب المضحك لدى المهرج الكبير، انها تطارده دائما، وتكبس عليه وهو فى أجواء المرح والغزل، فتقلب أفراحه اتراحا، وهو ضعيف بازائها، ففى امكانها أن تضربه، لذلك فهو ينافقها، ويظهر لها الحب وهو يود ـ فى اعماقه ـ لو نزلت عليها مصيبة قضت عليها.

غيرأن هذا كله بدون جدوى، ان أم احمد هى المقابل المضاد لعثمان عبد الباسط. وهو مضطر إلى العيش معها، رضى أم كره، وهو يرضى فى أحيان نادرة مثلما يحدث فى نهاية مسرحية «فهموه»، حين يتمنى صاحب المقهى اليونانى انطون لو لم يكن عثمان نوبيا حتى يستطيع أن يزوجه من ابنته «كاتينا» فيقول عثمان:

ـ لا، يا اخويا، موش عاوز الكتينة بتاعتك. أنا عندى أم احمد مراتى، أحسن من الف كتينة ومنبه.

يقول هذا وهو نصف مخلص، يقوله لأن الوطنية تفرض عليه أن يفضل البضاعة المحليةعلى الأجنبية.ولكنه يقوله أيضا لانه ـ فى أعماقه ـ ربما كان يحب أم احمد، فإن المرء يحب من هو ضده فى كثير من الأحيان!

هذا واحد من المواقف التى تظهر فيها أم احمد فجأة فتفسد على عثمان مشروعاته الغرامية. كان النوبى قد اتفق مع امرأة اسمها ما شا الله على أن يتزوجها بعد ان أفهمها أن زوجته أم احمد قد ماتت، وهذا هو يأتى ومعه هدايا لزوجته الجديدة، ليقابلها فى الميعاد المحدد ولكن المرأة التى تنتظره ليست ما شا الله وانما هى أم احمد، وذلك بعد أن تآمرت المرأتان على عثمان، عقب انكشاف خططه لكل منهما «مسرحية فلفل ـ تأليف أمين صدقى».

أم احمد: والنبى ما أنا عتقاك ياعثمان، قلبت عليه الدنيا ما لقتوش، قال ايه رامى على يمين من شهر، وداير يقول للنسوان انى مت، لولا الشابة دى اللى فهمتنى ما كنتش فهمت حاجة أبدا، أنا أقف استناه هنا ،أفهمه انى ما شاء لله، واشوف رايح يعمل ايه؟

عثمان: (يدخل وبيده بقجة فيرى ما شا لله) أيوه رندفوه تمام «يقترب منها» يا ماشا لله ياجمال خالص.

أم احمد: (على حدة وهى تتمايل) نهار أبوك اسود.

عثمان: (ينظر اليها باعجاب) ياغصن البان، ايوه أدى الحاجات اللى ترم، مش مراتى القديمة أم أحمد، خدى آدى جلابيتين ولباسين وفنلتين على كيفك، وأربع مناديل.

أم احمد: ما جبتش كركة؟

عثمان: بكره أجيب لك كنكه تأخد خمس فناجيل. آه يا ما شا لله، آه ياحبيبتى، آه يا خطيبتى (يرى وجهها) آه يامصيبتى!

أم احمد: اخص عليك ياخاين العيش والملح، هيه دى عشرة يوم ياعثمان؟ دانت شقى العمر كله (تبكى) ما شا لله مين وزبيدة مين اللى انت بتحبها.

عثمان: ما تعيطش لاعينيك تفرغ، أنا اعمل ايه؟ انا لما لقيت الست دى شبهك قلبى حبه، ما دام انت طلقتينى.

أم احمد: يا ندامه، هوه مين اللى بيطلق؟

عثمان: ما دام انت استعجلت ورميت اليمين، راح اعمل ايه؟ ما تزعليش، أنا أردك تانى وأخليك على كيفك، حتى من يوم ما سبتك وأنا افتقرت.

أم احمد: باقول لك علشان تعرف انى طول عمرى كعبى عليك كويس، وخيرى عليك.

عثمان: عليك وعلى وشك، المره رايحه توسخ.

أم احمد: يوه، ودى ايه البتاعة الحمرة دى اللى انت لابسها؟ انت شغال جرسون هنا والا ايه؟

عثمان: اخرس، جرسون فى عينك، أنا شغال كومنده فى اللوكانده، أحكم على الشغالين والنايين والصاحيين كمان.

وكيل اللوكاندة: (داخلا) عثمان، فين الستات اللى انت مسكت الشنط بتوعهم؟

أم احمد: انت بتشيل شنط يا منيل؟

عثمان: (على حدة يخاطب الوكيل) أخص، ربنا يكسفك ويسود وشك.

الوكيل: أنا لسه ما شفتش واحد شيال عندنا يسبب الزباين ويبجى يبصبص كده، يالله أمشى امسك الشنطة (يخرج).

أم احمد: ايوه قول لى كده، انت بتشتغل شيال يا كبدى.

عثمان: لا يا شيخة، الراجل ده كومنده ويايه.

أم احمد: همه كام كومنده؟

عثمان: أنا وهوه.

أم احمد: انت ايه، وهوه ايه؟

عثمان: أنا نمرة واحد، وهوه نمرة ثمانية.

أم احمد: (تضحك) قال يعنى كمان مش نمرة اثنين امال بيقول لك شنطة ايه؟

عثمان: لا، ده فيه سيم بينى وبينه، كل واحد منا لما يشوف زميله واقف مع واحده ست، يقوم التانى يقول له: امسك الشنطة.

أم احمد: آه، والله أنا افتكرت...

الوكيل: (داخلا) انت لسه مش مسكت الشنطة؟

أم احمد: امشى، شنطة فى عينك وعين اللى خلفوك كمان، يمسك شنطة مين يا راجل؟ هوه أنا من اللى بتتمسك شنطهم يا حبيبى؟

عثمان: لا ما تزعليش يامراتى، الخواجة بس بيهزر .

الوكيل: ايه مراتك القبيحة دى؟ بعدين أنا اعرف شغلى واطردك من اللوكاندة

(يخرج).

أم احمد: طب مش كنت تقول لى انه هوه الكومنده علشان ما كنتش اشتمه.

عثمان: عجبك يا بارد؟ ما تبقاش تهزر ويايا... ما تزعليش، روحى انت، وأنا بكره اجيلك أردك وأخليك على كيفك.

أم احمد: اوعى تتأخر، ولا تنساش بقى تجيب وياك واحد مأذون وراجلين من اللى تعرفهم...

عثمان: لا مش رايح اتأخر.

أم احمد: آه، ياعثمان!

عثمان: آه يا ماشالله!

أم احمد: ايه؟!

عثمان: لا، لا، يا ام احمد، ياجمال، يا لطافة، ياترمواى يدوسك، ان شاء الله ما توعى تلبسى الهدوم ان شاء الله اللباسين يطلعوا واسعين عليك، يا بنت المركوب.

***

وهناك أيضا شخصية الخواجة اليونانى، وهو دائما صاحب مقهى، أو كباريه، أو هو - فى القليل - جرسون.وهو خليط من المكر والغباء، وتنبع الفكاهة من أنه اجنبى غشيم، وهو مع ذلك يزعم انه ابن البلد ملم بأحوالها جميعا.

وفى مسرحية «فهموه» يدخل خواجة من هذا الطراز مع عثمان عبد الباسط فى مبارزة عقول، حول ثروة مفاجئة هبطت على عثمان يريد الخواجة، بالتآمر مع صديقة الشيخ كفت - أن يحصل على الفى جنيه منها، دون وجه حق.

لقد كسب عثمان عشرين الف جنيه، والخواجة هو وصديقه الشيخ كفت، يجعلان عثمان يوقع مع اليونانى عقدا بأن يظل يعمل جرسونا لمدة عشرين سنة فى مقابل خمسة عشر جنيها فى الشهر، فاذا أخل أحد من الطرفين بالعقد، دفع غرامة قدرها ألفا جنيه، ويوقع عثمان العقد، قبل أن يعرف بأمر الثروة، يوقعه وهو يكاد يطير من الفرح.

وينقلب الحال طبعا بعد أن يعرف عثمان الحقيقة وتقوم المبارزة العقلية بينه وبين الخواجة:

انطون: مادام حضرتك عايز تسيبنى قبل العشرين سنه، لازم اديله التعويض.

عثمان: كده عملتها فى ياشيخ كفته؟

كفت: ايه العبارة؟

عثمان: اعمل معروف فهم الخواجة انى لما ختمت الكنتراتو ما كنتش عارف انى حاكسب المبلغ ده... انا ما أدفعش الالفين جنيه دول ولو تروح روحى.

كفت: خليك جرسون، خليك كده طول العشرين سنه، تيجى م الصبح الساعة تمانية -

وتفضل هنا لحد نص الليل، وأنت محتكم على عشرين الف جنيه.

عثمان: اسمع يا خواجة، أنا حاشتغل جرسون طول مدة العشرين سنة، أما انكم تعرفوا تأخذوا منى مليم موش ممكن أبدا.

وتدور المبارزة بين الاثنين طوال المسرحية، وتنتهى بالانتصار التام لعثمان عبد الباسط، يضيع العقد الذى وقعه مع الخواجة، ويصبح حرا من كل التزام، وكان الخواجة قد حاول أن يخفى عن عثمان هذه الحقيقة، فلم يفلح، والسبب؟

عثمان: بقى يا راجل ياغبى، انت فاكر ان واحد خواجة زيك يضحك على واحد مصرى زيى ويستغفله؟

ومع ذلك يظهر عثمان شهامة مصرية حقيقية، فيترك المقهى لصاحبه مع انه كان قد آل اليه.

وبين شخصيات كوميديا الكسار شخصية بارزة أخرى. تعرفها الكوميديا المرتجلة حق المعرفة، هى شخصية الشامى أو الابضاى.

ونحن نلقاه فى مسرحية «فلفل» فى شخص زعرور، الذى جاء يطلب مقابلة شخص اسمه خيبت بك فلا يجد الا أم احمد، التى تعمل خادمة عند خيبت هذا!

ويجرى أمين صدقى المفارقة الفكاهية التالية بين زعرور وأم احمد، مستغلا المقابلة الحادة بين اللهجتين المصرية والشامية، والصدام الذى يتم بين عقليتين مختلفتين وطبعين حامين، وما ينتج عن هذا كله من كوميديا:

زعرور: ده بيت خيبت بك ما هيك؟
أم احمد: بيت خيبت بك؟ ايوه، ده بيته، لكن البيه مش هنا.
زعرور: كيف مشى هونه؟ أنا ما بيدخل عقلاتى ها الحكى، أنا بدى خيبت بك، بدى اياه.
أم احمد: هوه أصله ايه، يه؟
زعرور: قلت لك أنا بدى اياه (داخلا) ولو كان عند الله.
أم احمد: ارمى! دا العيد الكبير، انت ما تعرفش عربى؟ با اقول لك سيدى خيبت مش هنا.
زعرور: شو، شو، شو! باين عليها بندوقه يخرب بيتك.
أم احمد: يخرب بيت أبوك أوعى تشتم، أنا با أقول لك اهه، يعنى انت اللى عين جمل؟
زعرور: ولا، سكرى ها التم، يقصف عمرينك (يناولها ورقة) خدى، ورقة بنص ليرة.
أم احمد: علشان ايه دى؟
زعرور: شو؟ ما بتحبى المصارى؟ انا باحبهن مثل عيونى، العمى!

أم احمد: يا سلام، بس كده؟ قال غالى والطلب رخيص.
زعرور: ايه، منيح، هلا، عيطى على معلمك لهون، عيطى على خيبت بك.
أم احمد: ياندامتى، يالهوى، جرى له ايه، الشر بره وبعيد.
زعرور: ولاه ما بدك تقولى لى وينه؟ وين صاحبين ها البيت ياستى؟
أم احمد: آه، طب قول كده، بقى ادلعدى الست بتاعت خيبت بك، سافرت على حلوان امبارح مع الست تيزتها...؟
زعرور: شو؟ تيزتها[1]؟
أم احمد: يوه، جتك نايبه، تيزتها يعنى زى ما تقول قابلتها.
زعرور: قابلتها والا ما قبلتها، أنا بدى جوزها خيبت بك، شو بيخصنى؟! لا بدى لا الست ولا قابلتها ولا تيزتها.
أم احمد: وراخر خيبت بك، سافر حصلهم على حلوان...
زعرور: خيبت بك هلا مسافر، مسافر؟
أم احمد: ايوه، يوه، رايحه اكدب عليك؟ وانت يحوق فيك كدب؟
زعرور: ايه، مازال هيك، اعطينى النص ليرة لهون.
أم احمد: لا، دى بتاعتى.
زعرور: ردى لى اياها، ولاه.
أم احمد: باى، خد اهه، ده حايسرعنى، قطيعه (تناولها اليه).
زعرور: اصبرى يا ... حتى أشاور عقلاتى نتفه، خدى (يعطيها الورقه) فيك تعملى فى جميلة، شقفه جميلة صغيرة.
أم احمد: شقفه؟ اذا كان على شقفة أنا أرقعك ببلاصى.
زعرور: ايه، منيح، اذا اجى معلمك والا معلمتك لا تجيبى سيرة لحد انى انا جيت لهون.
أم احمد: يوه، أنا حاجيب سيرة لمين يا ادلعدى؟ ما اديك شايف البيت فاضى...
زعرور: ايه، منيح، فهمت، فهمت، بعدين بارجع باشوف ها الخبريه، خاطرك.
أم احمد: روح الله لا يجبر خاطرك.
زعرور: يخرب بيتك.
أم احمد: الله يخرب بيتك وبيت أبوك، والبيت اللى جنب بيت أبوك، وبيت اللى خلفوك، ياحفيظ يارب، ازاى سيبوه من جنينة الحيوانات!

ومن الشخصيات التى نلقاها فى كوميديا الكسار، والتى كان لها مستقبل كبير فى عالم الكوميديا المصرية عامة، شخصية الخادمة «اللهلوبة»، ذات الذكاء، والاخلاص والتطلع، والقدرة على التطور السريع، الذى يحمل فى طياته الكثير مما يضحك.وهى شخصية عرفناها

(١) ينطق زعرور الكلمة مفخمة!

فيما بعد فى أشكال متعددة، منها الخادمة الوقحة ـ الظريفـة مع ذلك ـ والأخرى التى تتحول إلى أرتيست، وتصادق الخواجات، وتشقشق باللسان مرددة ألفاظا أجنبية مشوهة.

وفى مسرحية «ولسه» نجدها فى شخصية ستهم الجرسونة، التى تعطف على عثمان، وتود لو تزوجته ثم تتزوجه فعلا.وستهم بها شىء من الاسترجال والخشونة المعروفة عند «الحشاش المجدع». ولها عين ناقدة، ولسان من الصعب اعتقاله.يدخل المقهى الذى تعمل فيه عاشقان هما نظله وفريد، فتسألهما ستهم عن الطلبات، ثم تعلن على طريقة صبى المقهى البلدى:

ستهم: حاضر، اتنين أزوزه اسباتس.

ولا تلبث أن تدخل بالطلبات وتقول لنفسها:

– الست البطة دى لازم تكون واحدة متجوزة وبتتشاقى من ورا جوزها (تقترب بالصينية) اتفضلوا الازوزة اهه يابيه. (تدفع الصينية).

فريد: عايزه كام؟
ستهم: أربعه مسيخ.
فريد: خدى...
ستهم: يوه، ده ريال يابيه؟
فريد: خديه، ويالله روحى من وشنا (يدفعها بيده) أحسن الست عصبيتها طالعة شوية ومش عاوزه تشوف حد قدامها.
ستهم: اسم الله عليها، نبخرها يا أخويا (ضاحكة وتخرج).

ثم نلقى ستهم فى الفصل الثانى وقد حدث لها تطور كبير، لقد أصرت احدى زبائنها واسمها مارى، على أن تصحبها إلى حفل أقامه ناد خاص بقصر النيل، وذلك بصفتها وصيفة لها، وقد ارتدت ستهم لهذه المناسبة الملابس الأوربية الفخمة، وتغير مظهرها ولكن مخبرها ظل ـ طبعا ـ كما هو، ومن ثم تنبع الفكاهة فى المشهد التالى.

تدخل مارى ووراءها ستهم ببرنيطة فرنسية وبيدها شنطة ورافعة ذيل الفستان:
ستهم: عقبال عندنا ان شاء الله يا قادر.
مارى: احنا اتأخرنا كتير عن ميعاد زكى يا خالتى ستهم؟!
ستهم: يالهوى، ايه العالم دى كلها يا اختى؟ هوه ده البالو اللى بيقولوا عليه؟
مارى: هس ما تزعقيش، بلاش جرس يا ولية.
ستهم: يوه قطيعة!
مارى: انت ملخبطة قيافتك كده ليه؟
ستهم: يوه، حا اعمل لك ايه بقى، ما هو انت اللى سرعتينى وقومتينى من على حلة الطبيخ، وخير وأبدا الا لازم آجى وياك على البالو، أنا ياعينى لحقت أتهمز والا أعمل...
مارى: (تصلح لها شعرها والبرنيطة على رأسها) الغاية بقى، يعنى رايحه تتمهمزى

لمين ياخية؟
ستهم: اسم الله، كل فولة ولها كيال يا ماما، احنا العتاقى والاجر على الله.

ولكن ستهم تنجح مع ذلك فى تنكرها هذا، لدرجة أن زكى، حبيب مارى، لا يتعرف عليها ويسأل، مين المدام دى ياروحى؟!

وفى جاليرى الكسار شخصيات أخرى تقليدية تتردد على الكوميديات بين الحين والحين، فيها المغربى الكذاب فى مسرحية «أحلاهم» من تأليف أمين صدقى والسائح (أو السائحة) الأوربى فى مسرحيات كثيرة: فلفل، وأحلاهم، ويتخذ أمين صدقى من وجود الأجانب فرصة لخلق سوء التفاهم المضحك الناتج من صدام بين عثمان الذى لا يعرف لغات أجنبية، وبين السواح الذين لا يعرفون العربية، وهو صدام ينتج أصواتاً معينة يفهمها كل من الطرفين بطريقته الخاصة

فكلمات Cet animal وتنطق بالفرنسية «سيت انيمال»، تصبح عند عثمان: أنامالى، وتعبير ni la ni la وينطق نى لا، نى لا، يصبح نيله عند عثمان وتعبير Sain beau وينطق سان بو يصبح عند عثمان سامبو، وهكذا.

وأحيانا يغير أمين صدقى النكتة، فيقلبها رأساً على عقب، ويستخرج الفكاهة من ترجمة المصطلحات العربية إلى الفرنسية ويقدمها إلى السواح الذين لا يفهمون منها شيئاً بالطبع، مثلما يحدث فى مسرحية «فهموه» حين ينقل الترجمان تعبيرات مصرية قحة مثل: «آدى الجمل وآدى الجمال» و «كلمة ورد غطاها» و «يحاسب القاضى» و «ليلتكم ندا» و «تاخدوش تشدوا» إلى الفرنسية.

وفى هذا الجاليرى أيضاً التركى المتغطرس، والارمينى الذى يستعصى عليه الفهم، والأطرش، والأستاذ الفقى الذى يتكلم بالفصحى ليخفى لصوصيته وانتهازه، أو الذى يحتمى بالعمامة، كى يخدع الناس عن مؤامراته ونصبه، مثل الشيخ كفت فى مسرحية «فهموه».

وهذه الشخصيات جميعا نمطية، كما قلت من قبل لها بعدان فقط، ولا عمق لها، وهى لا تتغير أبدا، ولا تتبدل طباعها، هى أشبه الأشياء بشخصيات الأراجوز.

✲✲✲

كلما أمعنا النظر فى كوميديا الكسار، زاد اقتناعنا بأن هذه الكوميديا قد ورثت كثيراً من تراث الكوميديا دى لارتى مضافاً إليه تراث الفصل المضحك والكوميديا المرتجلة المصريين معا.ولنلق نظرة على مزيد من نقاط الالتقاء بين كوميديا الكسار والكوميديا الايطالية.

أبرز مصادر الفكاهة فى تلك الكوميديا نزوع شخصياتها الرئيسية، وبينها أرليكينو، إلى التنكر فى زى النساء، وهذا ما يفعله عثمان عبد الباسط فى مسرحيته «عثمان حيخش

دنيا» إذ تضطره حاجته إلى الهرب من الشرس عوكل إلى التنكر فى زى مرضعة، فيحشو صدره بزى شمام، ويتعرض لمخاطر كثيرة مضحكة، منها كشف يوشك أن يتحقق، يهدد به الطبيب الذى جاء يفحص المرضعات ومن بينهن أم عثمان (عثمان)، فتعجبه المرضعة السوداء، لحسن صحتها وكبر ثدييها!

ومن بين معالم الكوميديا دى لارتى أيضا البهلوانية وخفة الحركة التى كان أرليكينو يقدم منها نمرا مدهشة لا تكاد تصدق، منها نمرة تقدم وصفها يدخل بها رأسه فى جسده، دون أن يتحرك هذا الجسد، ثم اذا بالرأس يرتفع فجأة كعفريت العلبة.

وفى مسرحية «عثمان حيخش دنيا» شىء يقرب من هذا، اذ تضطر أم احمد، كى تساعد عثمان على الاختفاء فى الدولاب إلى أن تستطيل بجسدها وتنكمش به، مما يدفع أخاها عوكل إلى التعليق بقوله:

عوكل: عجيبة، مالك ياوليه عم تطولى وتقصرى كده ليه؟

أم احمد: لا، بس باحرك جتتى علشان عندى روماتيزم.

ومن بين النمر الكوميدية التى يقوم بها المهرج فى الكوميديا دى لارتى نمرة المبارزة الفكاهية، التى تكشف عن حمقه واندفاعه للقتال، رغم عدم اتقانه لفنونه، والتى تنتهى مع هذا نهاية طيبة.

وفى مسرحية «عمرو بن العاص» يدخل المهرج عبد الله (الكسار) فى مبارزة فكاهية من هذا النوع مع أوركاديوس البطل الرومانى الذى يحب أرمانوسة المصرية، ويتفق مع عبد الله خلسة على أن يتظاهر البطل بأنه قد غلب فى المبارزة، ومن ثم يكسب العرب.

ومن الفصل المضحك المصرى، استعارت كوميديا الكسار التركيب الاساسى لبعض المسرحيات، وخاصة المسرحيات الأولى التى كتبها امين صدقى. ان هذه المسرحيات هى أحيانا فصل مضحك مطول مثلما يحدث فى مسرحية «البربرى فى الجيش» التى تحكى عن مغامرات البربرى الغشيم عثمان فى عالم التدريب العسكرى، وهى فى الواقع استغلال لنمرة معروفة من نمر الكوميديا الشعبية[1].

وأحيانا أخرى تكون هذه المسرحيات سلسلة متتابعة من الفصول المضحكة مثلما نجد فى مسرحية «عثمان حيخش دنيا».

وأحيانا ثالثة تبدأ المسرحية بفصلين أو ثلاثة من الفصول المضحكة، ثم تتطور فتشمل

(١) يذكر الفنان الشعبى «الريس محمد» فى مقابلة معه سجلها مركز الفنون الشعبية أن فن خيال الظل كان يقدم فاصلا مضحكا باسم الجهادية كان به مجند غشيم، يضحك منه الناس لسوء فهمه للتعليمات العسكرية: يمين در وشمال در.

عناصر أخرى من عناصر الكوميديا الشعبية، على نحو ما نجد فى مسرحية «الهلال» التى تبدأ بعثمان واقعا ـ كعادته ـ فى مأزق محرج، تنبع منه الكوميديا، فهو متغيب عن الطابور العسكرى، وامرأته ادعت ـ انقاذا له ـ أنه مريض، وحين يحضر فعلاً يكون عليه أن يفهم الموقف أولا، ثم يبرر غيابه بالمرض، ثم يقتنع فعلا انه مريض... ومن هذا الفصل المضحك تتطور حوادث المسرحية إلى فصل آخر، وهكذا.

ومن الكوميديا الشعبية أيضاً، تستعين كوميديا الكسار بالقافية (وبالفكاهة اللفظية عامة) مثلما يحدث فى مسرحية «القضية رقم ١٤» وفيها يدخل البرابرة مع المذهبجية فى مباراة قافية تبدأ هكذا:

البرابرة: خش قافية ياوله...

المذهبجية: خش قافية...

البرابرة: زر طربوشك: اشمعنى، أصله دوباره، واللى يدور يلاقيه دكة لباس شيخ حارة.

المذهبجية: عينيك: اشمعنى، نافدين على بطن حماتك، واللى يبص فيهم يلاقى شعر بطاطك.

البرابرة: أصل أمك: اشمعنى، جرسونة عند الحاتى، ولما تاخد أجازه تسرح أدباتى.

المذهبجية: هدومكم: اشمعنى، المصبغة احتارت فيها، ولما تقدم تروح الكانتو لوحديها.

البرابرة: مطرح ما تروحوا تقولوا لبعضيكم: اشمعنى، ياريت عبده وعثمان البربرى جا معنا.

المذهبجية: وشوشكم ديه أصلها من زفته، وفى الأيام السودة يطلعوا منها تفته.

البرابرة: أحط صباعى فى عينيك ديه تقول لى: اشمعنى: وكمان أحط صباعى فى عين: وكمان اشمعنى ياسيدى طول بالك، طيب ياعثمان، أحط صباعى فى عينك دى: طيب اشمعنى، وكمان أحط صباعى فى عين: ديهدى ما قلنا اشمعنى، خليه فى عينك لما أفتكر، يالله اندوكرى ياعثمان.

وإلى جوار هذا تستخدم كوميديا الكسار قدرة الفنان على التأليف الفورى، ورغبته فى أن تقوم صلة حية بينه وبين الجمهور فى كل ليلة.لهذا نرى الكسار يتسلم دور زقزوق فى أوبريت «مرحب»، فيضيف اليه نكاتاً كثيرة من عنده، ويتراهن مع الممثل محمد بهجت على أن يدفع الأخير له نصف قرش نظير كل نكته تعجبه، فلما تنقضى السهرة يتبين محمد بهجت ان عليه أن يدفع ثمانية قروش كاملة! ونذكرأن الكسار بدأ حياته التمثيلية بفاصل من النكات الفورية اشتبك به مع متفرج فى دار التمثيل الزينبى واستمر ساعتين، صنعت بعدهما شهرة الكسار كممثل فكاهى.

أما مخاطبة الجمهور أثناء التمثيل، فقد وجدنا نماذج منها فى مسرحية «ولسه» حين رفع الكسار صينية وهدد بها غريمه الثقيل الظل جميل بك ثم التفت إلى الجمهور يسأله: ايه

الرأى أديله بالصينية دى فى خلقته؟ ثم عاد يسأل الناس من بعد: انتو شاهدين؟

كل هذه العناصر، إلى جوار الأغنيات الاجتماعية الخاصة بالطوائف، والرقص والمونولوجات والقصة المطاطة السهلة الجريان قد جعل كوميديا الكسار وسيلة جماهيرية مقبولة لدى مئات الالوف الذين استمتعوا بها من أواسط العشرينات حتى نهاية مجرى الكسار المسرحى. ومن المؤكد أن الكسار ومؤلفيه المختلفين كانوا يقصدون من وراء مسرحياتهم الكثيرة إلى امتاع جماهيرهم أولا وأخيرا، ولكنهم لم يهملوا خدمة قضية الفن المسرحى عن طريق تقديم مسرحيات تلمس موضوعات مصرية لاصقة بالبيئة.

نجد اشارة إلى هذا فى مسرحية «ولسه» اذ ينهى أمين صدقى الفصل الثانى من المسرحية بدعوة ممثلى الدرام والفودفيل إلى الاقلاع عن موضوعاتهم الأجنبية وطرق الموضوعات المحلية.

ولا ريب أنهم قد نجحوا فى هذا إلى حد كبير. لقد ربط الكسار مسرحه بالشعب المصرى وطوائفه المختلفة عن طريق خلقه ودعمه المستمر لعثمان عبد الباسط، الذى يمثل واحدة من أكثر فئات الشعب تعرضا للظلم.

وصحيح أن الكسار كان له موقف مزدوج من البربرى فهو يدافع عنه ويسمح بالتندر على سواد وجهه فى وقت واحد، ولكن هذا لا ينبغى أن يقلل بحال من الأحوال من مغزى ظهور عثمان عبد الباسط على المسرح بطلا غير منازع، يحمل كثيرا من صفات الشعب وقيمه الايجابية والسلبية معاً، فى وقت كان الشعب فيه محتقراً البطولة فى المسرحيات معقودة للباشوات والبهوات، بينما كل من عداهم كان خدماً أو هملاً، أو مصدراً لإشباع شهوة السادة للتندر.

إن مسرح الكسار يعج بالطوئف الشعبية المختلفة، ما بين غسالات وكناسين وبائعين وحمارين وغيرهم من طبقات المجتمع الدنيا.وقد سمح لهم الكسار بعرض أنفسهم أولاً، ثم عرض شكواهم ووجهة نظرهم فيما يحيطهم من أحداث.

وهذا الانحياز للشعب وتصوير بعض مشاكله هو الذى جعل الشعب يرى نفسه فى مسرح الكسار وجعل باحثا مدققا مثل جيكوب . م . لاندو، يعتبر الكسار الممثل الحقيقى للمسرح الشعبى بالمعنى العام للكلمة[1].

***

(١) دراسات فى المسرح والسينما العربيين. ص ٩١.

الفصل الثامن

الريحاني

من الفصل المضحك إلى المسرح الهزلي

فى عام ١٩١١ وقف نجيب الريحانى مع زميله وصديقه عزيز عيد على المسرح ليقدما بعض الفصول الكوميدية، بعد انتهاء التمثيل «الجدى»...حدث هذا على مسرح دار التمثيل العربى، ولحساب الفرقة المشتركة التى كونها الشيخ سلامة حجازى مع عبد الله عكاشة.

ويحكى بديع خيرى عن تاريخ هذه الفترة فيقول: إن الشيخ سلامة حجازى كان إذ ذاك قلقا على جمهوره الذى كانت تراجيدياته تحطم قلوبه وتستنزف دمعه، وكان يتمنى أن يعيد هذا الجمهور إلى بيوته آخر الليل ضاحكاً، ولكنه لم يستطع أن يفعل، حتى وجد الريحانى وعزيز عيد، فأسند اليهما مهمة الترفيه عن النظارة عن طريق الفصل الواحد المضحك.

ويصف "عثمان العنتبلى"[1] هذا الفصل الفكاهى بقوله: «كان نجيب أو عزيز يمسك كل منهما بمقشة ويلبس طرطوراً ويخرج لسانه ويهز جسده». ويضيف: أن نجيب وعزيز كانا برمين بهذا التمثيل العاطل عن الفن أو الفكاهة الحقيقية، فسعيا إلى اقناع المسئولين فى الفرقة بضرورة تقديم لون آخر أكثر رقياً، ونجحا فى ذلك، فأخذا يقدمان فصلاً واحداً مقتبساً أو مترجماً من الفكاهات الفرنسية، ثم قدما من بعد عملا كاملا من ثلاثة فصول كان النجاح من نصيبه أيضا، فشجعهما ذلك على الانفصال عن الفرقة، والدخول فى مغامره تقديم المقتبسات الفرنسية الأصل.

(١) فى كتابه: نجيب الريحانى. ص٣٣. كتب للجميع ١٩٤٩

ولم تعمر فرقة عزيز ونجيب هذه طويلاً، فالتحق نجيب بفرقة كونها "أحمد الشامي" الذى كان يقلد الشيخ سلامة، وعمل فيها ممثلا جوالا، وطاف معها بلاد الصعيد من بنى سويف حتى آخر حدود مصر الجنوبية.

هاتان الحقيقتان ـ بداية عمل الريحانى فى اطار الفصل الواحد المضحك، ثم مواصلة هذا العمل فى إطار فرقة جوالة، كان لها أعمق الأثر على الكوميديا التى خرج بها الريحانى من بعد على الناس، مبتدئاً بالفرانكو ـ آراب، وشخصية كشكش بك، ومنتهيا بالكوميديات الاجتماعية التى قدمها فى أوائل الثلاثينات ممصرة عن الفرنسية، متعاونا فى هذا مع زميل عمره بديع خيرى.

لقد بدأت كوميديا نجيب الريحانى بداية شعبية صرفا استمدت وجودها من فصول الكوميديا المرتجلة التى عرفتها مسارح مصر ومقاهيها وأفراحها منذ أوائل القرن[١]، كما سنبين خلال تحليل بعض مسرحيات الريحانى ـ وبالاضافة الى هذا ـ تمرس الريحانى خلال جولته هذه مع فرقة الشامي، بحياة الناس، ولمس عن كثب أحوالهم وعاش عيشة الفقراء منهم، فعلمه هذا كيف يقترب من جمهوره فيما بعد، كيف يسعى إلى إرضاء هذا الجمهور بوسائل مختلفة منها ما هو قريب من الاسفاف، وخاصة فى البداية، كما لقنه الدرس الثمين الذى لم يعه زميله عزيز عيد، وهوإنه إذا كان المقصود عرض مسرحية ما من أصل أجنبى على جمهور مصرى، فمن الواجب أن يدخل فى الاعتبار ذوق هذا الجمهور وعاداته ووجدانه، وإذن يكون التمصير لا الترجمة هو الاسلوب، ويكون التصرف فى وقائع المسرحية بما يلائم الذوق المحلى أمراً لازماً،وليس عليه غبار.

باختصار، تعلم الريحانى منذ البداية ان الكوميديا يجب أن تنبع من عرض مسرحى ناجح ـ من فرجة واضحة، على أن يسمح هذا العرض بالنقد الاجتماعى، وبشىء من الفكر، والعاطفة فى الوقت المناسب.

لهذا، فحين عرض" استيفان روستى" فى عام ١٩١٦ على زميله المفلس نجيب الريحانى أن يشترك واياه فى نمرة «خيال الظل» التى كانت تعرض كل مساء فى كازينو «ابيه دى روز»، لم يكن الفلس وحده هو الذى دفعه للقبول، بل دخل ـ لا شك ـ شعور باطن من نجيب بأن هذه النمرة تسمح له بأن يتخذها منطلقاً لفن ترفيهى متعدد الألوان، يدخل فيه الرقص، والموسيقى والتمثيل ويعجب طبقات عدة من الجمهور.

كان نجيب قد انفصل لتوه عن زميله عزيز عيد، الذى شاركه العمل فى فرقة الكوميدى العربى، وكان من بين أسباب هذا الانفصال أن التعثر الذى منيت به الفرقة فى أواخر أيامها يرجع فى رأى نجيب الى تكرار عرض مسرحياتها، الا أن هذه المسرحيات لم تكن محلية، لا

(١) راجع كتابى:الكوميديا المرتجلة فى المسرح المصرى.

قلباً ولا قالباً... بل كانت مسرحيات كوميدية مترجمة بالنص»[١].

كان الريحانى يتخذ موقفًا وسطاً بين تشدد عزيز عيد فى مراعاة الأصل الأجنبى فى العروض الكوميدية، وبين الإسفاف والخلو من المعنى الذى تمثله نمرة «خيال الظل»، وهى نمرة لا علاقة لها بالفن الشعبى المعروف، وإنما هى لعبة «ستريبتيز»، تتم من خلف ستار شفاف، وكانت تنحصر فى أن يغازل نجيب سيدة متزوجة أمام خادمها الأسود، فتسرع الزوجة للاختباء وراء الستار الشفاف الذى لا يخفى شيئا، وتأخذ تخلع ملابسها قطعة قطعة.

لم يكن الريحانى ليرضى بأن يظل طويلاً يقدم هذا التهريج وهو الذى سبق أن احتج على مثله خمس سنوات أيام فرقة سلامة حجازى ـ عكاشة، ولكنه كان أيضاً غير راغب فى العودة إلى الكوميديات المترجمة عن الفرنسية، فضلا عن أن جو الكاباريه كان آخر مكان يحتمل عرض هذه الكوميديات، كما تبين فعلاً من تجربة تمثيل مسرحيات فرنسية من ذوات الفصل الواحد، تمثيلها بالفرنسية أمام جمهور «أبيه دى روز» فقد كان النظارة يديرون ظهورهم للممثلين، ويتحدثون مع بعضهم البعض، ويضحكون ويصفقون ويهزأون، غير مبدين أدنى اهتمام بالتمثيل.

من أجل هذا تقدم الريحاني إلى ادارة الكازينو يطلب أن تأذن له فى القيام بتجربة جديدة، هى مزج الرقص بالتمثيل والغناء، مع استخدام حوار عربى ـ فرنسى، أو عربى ـ فرنسى ـ انجليزى، فى خليط يراعى فيه أن يكون الترفيه هو الأساس، مع خيط رفيع من القصة المسرحية يتمثل فى شخصية العمدة كشكش بك، عمدة كفر البلاص، وما يجرى له من استغلال واستغفال على أيدى وسيقان الفاتنات من الراقصات اللواتى كن يملأن الكازينو.

ووافقت ادارة الكازينو، وقدمت التجربة فعلاً، ونجحت نجاحاً كبيراً، جعل فى الإمكان تثبيت شخصية عمدة كفر البلاص، بمزيد من المغامرات الراقصة الموسيقية، مما جعل هذا العمدة البداية الواضحة للكوميديا الشعبية كما شكلها نجيب الريحانى، وهى تعتمد ـ كما قلت ـ على تراث الكوميديا المرتجلة فى شخصياتها ومواقفها بل وبعض ممثليها الذين سبق لهم العمل فى فرق الكوميديا المرتجله، مثل شرفنطح.

شخصية العمدة نفسه، التى يقرر نجيب الريحانى انها قد أوحيت اليه وحياً فى فجر يوم قضى الليلة السابقة عليه مسهداً، هذه الشخصية تجد شخصية قريبة منها فى فاصل من الكوميديا المرتجلة يرجع أن الفنان "عبد القادر سليمان" قد قدمه فى مقهى شيبان بالاسكندرية عام ١٩١١، وفيه عمدة مولع بالنساء، يتحرق شوقا إلى الزواج من حسناء من البندر، ويجرى بينه وبين خادمه حوار من النوع الذى أصبح فيما بعد مألوفا بين عمدة كفر البلاص وتابعه زعرب[٢].

(١) مذكرات نجيب الريحانى، زعيم المسرح الفكاهى. دار الحبيب. ١٩٤٩
(٢) راجع كتابى: الكوميديا المرتجلة. ص٧٩.

بل أننا نجده عمدة آخر يشبه من قريب عمدة كفر البلاص، فى المسرحية التى كتبها ابراهيم رمزى عام ١٩١٥ (قبل عام واحد فقط من ظهور كشكش بك) واسمها: «دخول الحمام مش زى خروجه» وفيها ترتكز الأحداث على عمدة يدخل أحد الحمامات العامة، فتحدث له مغامرة لم يكن ينتظرها.

ويلحظ زكى طليمات وجه الشبه بين هذه المسرحية وبين المسرحية الشفوية المرتجلة، التى هى المصدر الذى انبنى عليه المسرح الهزلى، أو الفرانكو ـ آراب[1].

وفوق هذا كان نجيب الريحانى قد قام بدور خفير فى مسرحية مصرية ريفية من فصل واحد اسمها: «القرية الحمراء»، وذلك خلال النصف الأول من عام ١٩١٦ ـ العام الذى أخرج فيه شخصية كشكش بك. وفى هذه المسرحية، وهى من تأليف عزيز عيد وأمين صدقى، عمدة يدعى عمدة كفر البلاص، ويغتصب هذا العمدة ابنة الخفير الذى يعمل فى خدمته، فيقتل الخفير ابنته انتقاما لشرفه.

وترى السيدة "روز اليوسف" أن الريحانى قد اقتبس شخصية عمدة كفر البلاص من مسرحية «القرية الحمراء» التى قامت هى نفسها فيها بدور ابنة الخفير، بعد أن أضفى على العمدة سمات كوميدية، ومنحه اسم كشكش بك، وهو الاسم الذى كانت راقصة من صديقات الريحانى تدعى لوسى تنادى به نجيب على سبيل التدليل[2].

المهم فى هذا كله أن نتبين أن نجيب الريحانى كان راغباً منذ البداية فى الارتفاع بمستوى الكوميديا، شريطة ألا يهدد هذا الارتفاع شيئاً جوهرياً فى حياة كل مسرح ومسرحية وهو وجود الجمهور فى الصالة.وقد حدث أكثر من مرة أن انفض الجمهور عن الريحانى، فكان لا يتردد فى الهبوط إلى المستوى الذى يريده الجمهور إذ ذاك، غير أنه سرعان ما كان يستعيد توازنه فى أقرب فرصة متاحة. والدليل الواضح على جدية نظرة الريحانى إلى المسرح، رغم تذبذبه صعوداً وهبوطاً، نجده فى الرسالة التى بعث بها إلى صحيفة الأهرام عام ١٩٠٨، يشرح فيها أهداف جمعية لهواة التمثيل اسمها «جمعية ترقى التمثيل العربى»، وكان الريحانى من مؤسسيها:

«لما كان فن التمثيل هو الفن الوحيد الذى ينمى الشعور والعواطف، ولما كان هذا الفن ساقطاً لا يلتفت اليه فى القطر المصرى، بعكس البلاد الاوربية، عزمنا بحوله تعالى على احياء

هذا الفن بكل قوانا، نحن بعض المتخرجين من المدارس الثانوية، وبعض المستخدمين فى

---

(١) راجع كتابه:التمثيل. التمثيلية. فن التمثيل العربى. الكتاب رقم (١) الثقافة الفنية من منشورات مؤسسة المسرح والفنون بالكويت.

(٢) ذكريات. فاطمة اليوسف. كتاب روز اليوسف العدد رقم ١ ص١٨.

القاهرة، وأتيناكم بهذه العجالة آملين أن تبدوا آراءكم فى هذا الصدد.

«ثم اننا عزمنا أيضاً على انشاء جمعية للخطابة، تنعقد فى كل اسبوع مرة ... فأملنا أن تحثوا أهل العلم والأدب»[1].

كما اننا نجد دليلاً آخر فى الرغبة التى ظلت تعتمل فى نفس الريحانى طويلاً وتحفزه إلى أن يشتغل بالتمثيل التراجيدى، حتى بعد أن ثبت نجاحه فى دور كوميدى هو دور «برجيه» فى مسرحية «خلى بالك من اميلى» التى قدمها عزيز عيد ضمن مسرحيات فرقة الكوميدى العربى، بعد أن نقلها أمين صدقى عن الفرنسية، عام ١٩١٦.

بل حتى بعد النجاح الساحق الذى حققه نجيب الريحانى فى فنون الكوميديا المختلفة من فرانكو ـ آراب، واستعراض، وأوبرا كوميك، وأوبريت، نجده لا يزال يحن فى عام ١٩٢١ إلى تمثيل الأدوار التراجيدية فيقوم بدور سفاح اسمه مرزوق فى مسرحية «ريا وسكينة» التى أعدها عن وقائع عصابة ريا وسكينة، والسفاح الغربى.

ثم هو ينفق من حر ماله على أوبريت «العشرة الطيبة» التى مصرها محمد تيمور عن الفرنسية وقدمت عام ١٩٢٠. ويؤلف فى عام ١٩٢٦ فرقة للتمثيل التراجيدى يختار لها مسرحيات من الأدب الفرنسى والانجليزى والالمانى والروسى، ويرجو أن ينجح بها فى دعم النظرة الجادة للمسرح.

كل هذا يوحى باعماق فى نفس نجيب لا يفطن إليها الكثيرون ممن يصرف نظرهم القناع الضاحك، وهو يفسر لماذا استطاع الريحانى أن يتغلب على كثير من العقبات التى واجهته فى مجراه المسرحى، ومنها ما هو محيط به، ومنها ما هو مجرد داخل نفسه، فيتطور من فن الفرانكو ـ آراب الترفيهى الصرف ويخلع عنه قناع كشكش بك الذى كان يهدد بالانحسار والذبول، ثم يتقدم إلى رحابة الكوميديا الانتقادية عن طريق الاقتباس من المسرح الفرنسى، وهى الخطوة الجريئة التى ضمنت أن يظل اسمه باقيا حتى الآن فى حقل الكوميديا المصرية.

ولو ألقينا نظرة على بعض ما قدمه الريحانى من مسرحيات منذ أن خلق شخصية كشكش بك حتى وفاته فى عام ١٩٤٩، لوجدنا خطاً واضحاً من التطور يبدأ بالمتواضع ثم ينتقل إلى الحسن فالأحسن، مع خط مصاحب من الذبذبة والارتداد كان يصيب هذا الفنان الكبير عقب كل صدمة مادية، أو فنية.

وكان الريحانى فى تطوره على طول هذا الخط العام يحمل معه دائماً عنصرين أساسيين: الكوميديا الشعبية كما عرفها من إرث الكوميديا المرتجلة وكوميديا الفصل المضحك، والكوميديا الأوربية التى استطاع أن يحصل على بعض من نماذجها المتفاوتة الحظ

---

(١) المسرحية فى الأدب العربى الحديث. دكتور محمد يوسف نجم. ص ١٨٠ ـ ١٨١.

من الجودة عن طريق معرفته بالفرنسية، مضافاً إلى هذا كله أثر من ألف ليلة والادب الشعبى عامة، حمله اليه بديع خيرى، شريكه فى التمصير الخلاق. وبين هذين القطبين الكبيرين: الكوميديا الشعبية والكوميديا المترجمة ظل فن الريحانى يتأرجح، حتى استطاع أخيراً فى أوائل الثلاثينات أن يثبت فى مجال الكوميديا الانتقادية الممصرة عن أصول فرنسية.

❊❊❊

فى عام ١٩١٦، و على مسرح «الابيه دى روز» أخرج نجيب الريحانى سلسلة من المسرحيات القصيرة، استهل بها اللون المعروف بالفرانكو ـ آراب.بدأت السلسلة بأسكتش: «تعالى لى يا بطة» وفيه يظهر كشكش بك لاول مرة فى الموقف الذى أصبح من بعد تقليديا فى كوميديا الفرانكو ـ آراب، وهو موقف العمدة المنتفخة محفظته بالمال، وسط باقة من الراقصات الحسان يداعبنه ويغازلنه وأعينهن على محفظته.

ويلخص الريحانى هذا الاسكتش بقوله:إن الراقصات يستولين على مال العمدة كله، ويتركنه على الحديدة، ومن ثم يعود اى قريته وهو يعض بنان الندم، ويقسم بأغلظ الايمان أن يثوب إلى رشده ولا يعود إلى ارتكاب ما فعل. وقد كان هذا الاسكتش ايذاناً بسلسلة متصلة من الاسكتشات والمسرحيات القصيرة، تدور كلها حول مغامرات كشكش مع الحسناوات الاجنبيات فى ملاهى القاهرة.

وقد أضاف الريحانى فى الاسكتش التالى «بلاش أونطه» تابعاً خاصاً للعمدة المهزار، هو الغفير زعرب، ثم أتبعه باسكتش آخر عنوانه «بكره فى المشمش»، ومن ثم توالت الاسكتشات، وتوالى نجاحها، مما دفع الريحانى إلى الاستعانة بجهود المؤلف أمين صدقى الذى اقتبس له من المسرح الفرنسى مسرحية «خليك تقيل»[1].تدور أحداث المسرحية حول كشكش بك، وخليلته الفرنسية «تريز» التى يحبها بينما تعرف هى غيره من الرجال، تعرف المليونير الفرنسى: درافيل، الذى يوصلها اليه «ديش» الوسيط الغرامى.وحين يضبط كشكش بك خليلته مع الوسيط «ديش» تقنعه هذه بأنه طبيبها، وتتودد اليه بالغناء والغزل، وفجأة تدخل أم شولح، حماة كشكش بك السليطة اللسان، الوعرة الطباع، فيخفى كشكش بك عشيقته وخادمتها على هيئة مقعد ويقعد عليهما امعانا فى التخفى.

وفى مرة ثانية يضبط كشكش بك العشيقة مع حبيبها دارفيل فى مسكن العشيقة،

(١) اعتمدت فى الحديث عن هذه المسرحية، كذا مسرحية: «هز ياوز» وأوبريت: «حمار وحلاوة» على ما ورد من تلخيص لهذه الأعمال الثلاثة فى دراسة قامت بها السيدة ليلى أبو سيف لمسرح الريحانى، ونالت بها أجازة الماجستير من الجامعة الامريكية بالقاهرة.

وتعتبر دراسة السيدة ليلى أبو سيف من أكثر الدراسات فهما لكوميديا هذا الفنان الكبير.

بصحبة الوسيط «ديش» وفى هذه المرة تزعم تريز ان دار فيل هو أبوها، ولكن هذا لا ينطلى على العمدة، الذى يأمر تابعه زعرب باعطاء الرجلين «علقة جامدة»، وهنا تدخل أم شولح فجأة كعادتها، فيهرب الجميع عدا دار فيل الذى يختفى فى دولاب، وحين لا تجد أم شولح أحداً، تقرر أن تختفى فى الدولاب ذاته، كى تتجسس على كشكش بك.

ويعود كشكش بك ليبحث عن حماته، ويفتح الدولاب، فيخرج منه دارفيل وهو يطلب النجدة، بينما تضربه أم شولح على مؤخرته. وقبل أن تتهم أم شولح زوج ابنتها بالخيانة يقول لها هذا: «جئت لتضبطينى مع السيدة وقد ضبطتك أنا مع السيد». وتنتهى المسرحية وقد انتصر كشكش بك على اعدائه جميعا.

وقدم الريحانى لأمين صدقى أيضاً مسرحية «هز يا وز»، وأحداثها تدور حول أب فرنسى إسمه "ايزيدور" له ثلاث بنات. فى المنظر الأول، يعلن ايزيدور لبناته أن عمدة مصريا ذا ثروة سيحضر بعد قليل ليخطب احداهن، وتحتج واحدة من البنات بأنها تحب شابا فرنسيا اسمه كلود، وقد خطبها لنفسه، فيأمرها الاب بأن تنساه، لانه معدم. وفى المنظر الثانى يأتى ممثل ليخطب بنتا ثانية، فيطرده الأب ويخرج هذا غاضبا وهو يزعق بالطريقة التمثيلية التراجيدية المعروفة عن المسرح الجاد فى ذلك الحين.

وفى المنظر الرابع، يدخل العمدة الغنى، وأسمه «بجر بك»، فتستقبله الخادمة الفرنسية ليز، وتدور محاولة الحوار بالعربية فى مقابل الفرنسية، ويترك العمدة بطاقته، حين يعلم بخروج السيد، ويعد بأن يعود. فى المنظر الخامس يبدو ايزيدور وهو يقرأ خطاباً من وسيط زواج نعلم منه بثروة العمدة «بجر بك»، وتحاول الخادمة أن تجعله ينصت لها، ويتسلم البطاقة وحين يعلم ايزيدور أن «بجر بك» قد جاء وذهب يندب حظه ويلوم الخادمة بطريقة تمثيلية وحين يعلم أنه سوف يعود يلجأ إلى الطريقة التمثيلية ذاتها لإعلان فرحه ويهجم على الخادمة يقبلها وهنا تدخل زوجته وبنته.

فى المنظر السادس: يتخلص ايزيدور من مأزقه بأن يعلن بالصوت العالى أن بجر بك موشك أن يصل، ثم يأمر بناته بأن يداعبنه ويغازلنه ليسحرنه عن نفسه المنظر السابع: نعرف فيه أن العمدة قد وصل، وتخرج ليز لاستقباله.

المنظر الثامن: يصل العمدة، ولكنه كشكش بك، وليس بجر بك، تحييه البنات بأغنية لطيفة، على زعم انه بجر، ويبالغن فى مراسم استقباله، يعجب كشكش ويتحادث مع زعرب جانبيا ويلى ذلك سوء تفاهم لغوى فكلمة ال rose تصبح الرز، وحين يعود كلود، خطيب البنت وينادى كشكش: بجر، يأمر كشكش زعرب بضربه لانه يقول له: يا بجر (يابقر).

ثم تدخل أم شولح، ويخفى كشكش وزعرب نفسيهما ويضربان أم شولح من الخلف كلما حانت فرصة، يظهر بجر بك، فتظنه أم شولح كشكش وتضربه، ثم تتعاون الاسرة كلها فى سبيل طرد أم شولح.

المنظر التاسع: فيه تبادل للاهانات بين بجر وكشكش لان كلاً منهما ينافس الآخر فى الغرام، ويتبين كل منهما ان الآخر عمدة مثله فيتصالحان، ويتزوج كل من واحدة من بنات ايزيدور، ويترك بجر لكشكش أن يختار أولا.

هذان مثلان مما كان يعرضه الريحانى فى «الابيه دى روز» عامى ١٩١٦، ١٩١٧، وفيهما نتبين المصدرين الرئيسيين لكوميديا الريحانى ـ فالواقع الشعبى المصرى والمسرح الهزلى الفرنسى، يغذيان هذه الأعمال الباكرة جنبا إلى جنب، كما ظلا يفعلان إلى النهاية.

ولسنا محتاجين للوقوف طويلاً عند هذه النماذج، فيما عدا تسجيل بعض الملاحظات العامة، ذلك انه ستعرض لنا فرصة أوسع للحديث التفصيلى عن كوميديا كشكش بك، حين نعرض بالتحليل لمسرحية كشكشية تمثل أصدق تمثيل هذا اللون المتميز من الكوميديا الهزلية، ونعنى بها مسرحية «جنان فى جنان» التى أخرجها الريحانى فى عام ١٩٢٧، وعاد فيها مضطرا إلى جبة كشكش بك ولحيته ومسبحته، بعد أن تعثرت جهوده السابقة على هذا، لتطوير فن الكوميديا فى مصر.

يكفى أن نسجل هنا أن العائلة الكشكشية قد اكتملت بظهور التابع زعرب، والحماة أم شولح، والصديق الشيخ ينسون، والقواد نصف المتفرنج أبو الدبل، الذى ظهر فى مسرحية كشكش بك فى باريس، ثم عاد للظهور من بعد مسرحية «جنان فى جنان». كذلك نقف وقفة قصيرة عند بعض نماذج الأوبريت التى قدمها الريحانى بالاشتراك مع امين صدقى عام ١٩١٨، وبديع خيرى ابتداء من عام ١٩١٩.ففى عام ١٩١٨ قدم نجيب الريحانى أوبريت: حمار وحلاوة، من تأليف أمين صدقى ونجيب الريحانى، وفيها يتناول الريحانى ـ ربما للمرة الأولى ـ موضوعا كوميدياً سياسياً ظل يخايله منذ تلك اللحظة أواسط الثلاثينات، حين أخرج كوميديته الناجحة: «حكم قراقوش» بالاشتراك مع بديع خيرى ـ موضوع الرجل الفقير ذى المطامح والتطلعات، الذى ينظر حواليه فلا تعجبه الأحوال، فيود ـ من صميم قلبه ـ لو كان فى إمكانه أن يعيد تشكيل الأشياء.

فى «حمار وحلاوة» يحلم كشكش بك، وصديقه الشيخ ينسون ـ بعد جلسة حشيش ـ بأن كشكش قد أصبح ملك مصر وأن الشيخ ينسون صار رئيسا للوزراء. وتدخل على الملك ورئيس الوزراء طوائف الشعب المسحوقة، كل له شكواه ومطالبه: الغسالات، والسماكون، والجزارون، والحشاشون، كل جمع يأتى ليعرض شكواه فى أغنية. ويستمع كشكش بك ووزيره الاول إلى هذه المطالب، ولكنه لا يملك أن يفعل بازائها شيئا، فالعين بصيرة واليد قصيرة.ثم ان هذا كله ليس الا حلما.

هذه المسرحية الغنائية التى وضعها الريحانى تقليدامتعمدا لمسرح الكسار، تسجل بدء اهتمام الريحانى بالوضع الاجتماعى المحيط بطريقة كوميدية خفيفة، لا تنقد هذا الوضع نقدا مباشرا، إنما تعتمد فى النقد على «عرض الحال» وتركه يتحدث عن نفسه وهى طريقة باقية

الأثر مع ذلك، لانها تتسرب إلى نفس المتفرج وتصل إلى لاواعيه وهو لا يحس بأن أحدا يعظه أو يوجهه، وقد وصلت هذه الطريقة إلى أكبر درجات فاعليتها حين انضم إلى فن الريحانى التمثيلى أزجال بديع خيرى المعطرة بروح الشعب، المتدفقة بدمه الحار، والحان سيد درويش التى قطرت روح الشعب تقطيراً، وسكبتها فى الحان كلها صدق فى التعبير، وحب طبيعى متدفق لابناء الشعب.

تعاون الثلاثى الكبير على اخراج مسرحيتين استعراضيتين، الأولى هى «ولو» التى تتبع الخط الاجتماعى ذاته الذى وجدناه فى «حمار وحلاوة» وهو عرض طوائف شعبية على المسرح، تشكو حالها وتطالب بالانصاف.

كتب بديع خيرى، ولحن سيد درويش:

يعوض الله، يهون الله،ع السقايين ، دول غلبانين، متبهدلين، م الكبانية
خراجاتها جونا، دول بيرازونا، فى صنعة أبونا ، ما تعبرونا يا خلايق.

وكتب بديع خيرى، ولحن سيد درويش:

نبين زين، ونخط الودع..
وندق لكم، ونطاهر..
ونحبل اللى ما تحبلشى..
ونفك كمان اللى تشاهر..

وكانت المسرحية الثانية هى «اش» وفيها يتقدم الخط الاجتماعى شيئاً ما ليصبح قصة مسرحية أو يكاد. فهذا كشكش بك قد خسر نقوده كلها فى القمار، واضطر إلى الاقتراض بالربا من خواجه يونانى لئيم، ويعجز كشكش عن الدفع بالطبع ويتهدده خطر بيع أملاكه فى المزاد، ولكنه يرث ـ فى أخر لحظة ـ ثروة تخلصه من متاعبه. وقد اتبع نجيب وبديع فى هذه المسرحية الأسلوب الفنى ذاته من تقديم أغنيات متعددة تشرح حال فئات شعبية مختلفة، مثل جامعى الآعقاب، وكتبة المحاكم، ونسوة شعبيات يتقدمن بطلب الإفراج عن أولادهن الذين دعوا للتجنيد... الخ.

وضمن فن سيد درويش لهذه الأغنيات أن تصبح شعبية حقاً، وأن تمتد فتشمل البلاد كلها، وخاصة لحن: «يا أبو الكشاكش كان جرى لك ايه يا هلترى؟ دقنك شابت فى المسخرة وأمور الفنجرة؟» كذلك عمل الثلاثى: نجيب، وبديع، ودرويش، على الاستجابة إلى شعارات الحركة الوطنية اذ ذاك فأنشأوا لحن سياس الخيل، وفى ختامه يقول السياس:

لا تقوللى نصرانى ولا مسلم   ياشيخ اتعلم. عمر
اللى أوطانهم تجمعهم   الاديان ما تفرقهم

وهو الأسلوب ذاته الذى اتبعه الثلاثى فى المسرحيتين الباقيتين من مجموعة

المسرحيات التى تعاون أفراده على إخراجها: مسرحية «ولو» ومسرحية «رن».

وفيها تختلط الاعيب كشكش بك وأفانينه وحماقاته وهذره مع النساء بالاناشيد الوطنية والاجتماعية مثل لحن الحرية فى مسرحية «رن» الذى يدعو إلى حب الوطن بالأفعال، وليس بالاقوال، فلا بد من تصنيع البلاد، والتقدم للحاق بأوربا وأمريكا فى هذا المجال.ومثل لحن المعتصبين فى المسرحية ذاتها الذى يدعو إلى أن يقف العمال ضد مؤمرات الاستعمار الرامية إلى الفرقة عن طريق الاديان، ويؤيد حق العمال فى الاضراب ضد المصالح الاقتصادية الأجنبية، بعد أن أصبح أفراد الشعب كما يصفهم اللحن:

عايشين فى وادى النيل نشرب ... بالعدادات على مللى وسنتى
من صابون لملح ومن سكـــر ... لترموايات لخواجة كريانتـــى

ومن ثم يدعو اللحن إلى التعاون والوحدة، على لسان كشكش بك:

كشكش:

الحق كله على الاغنيـــا ... احم !...يا فرحتنا بكترتهم
ملهيين فى «روزه» و«وسنية» ... والسيف نـــازل على أمتـــهم
امتى بقى نشوف قرش المصرى؟ ... يفضــل فى بلده ولا يطلعشى
انتم بمالــكم، واحـــنا بروحنـــا ... دى ايد لوحدها ما تصقفشى

وهكذا، يتحول الريحانى بكوميدياه شيئًا فشيئاً من الهزل والهذر إلى شىء من النقد الاجتماعى، ونوع من مواكبة الأحداث السياسية والتحولات الاقتصادية التى كان مجتمع تلك السنوات الهامة يمور بها.

وقد مكن هذا الالتفات إلى الواقع المحيط لجيب الريحانى من أن يتخلص ـ تدريجياً ـ من قناع كشكش بك، ومن فن الفرانكو ـ آراب والمسرحية الاستعراضية عامة، ويتحول إلى المسرحية القائمة على قصة محددة وشخصيات مرسومة بعناية، ومواقف بارزة، وحوار قوى ذكى.

✲✲✲

ونحن نلمح شيئاً من هذا التطور الواعد فى مسرحية «أيام العز» التى قدمها الريحانى عام ١٩٢٣ حيث تتحول كثير من المواد الفكاهية والنمر المحفوظة المعروفة فى الكوميديا المرتجلة، إلى مسرحية من ثلاثة فصول تستمد مصادرها الفنية من الف ليلة ومن شخصيات الكوميديا الشعبية عامة، والكوميديا المرتجلة بصفة خاصة.

فى المسرحية موقف رئيسى تنبنى عليه الأحداث، هو موقف العاشق نور الدين، الذى يقاسى ويذبل فى صمت، من تباريح غرامه بمحبوبته حورية، ابنة القاضى، ولا يجد سبيلاً

للاجتماع بها، كما لا تجد هى سبيلا للقياه إذ أنها بدورها تذوب فيه هياما .ووالد نور الدين، وهو تاجر ثرى، لا يدرى لماذا يحزن ابنه ويتشاءم، ويتمنى الموت، ولهذا فهو يشترى له جارية حسناء، فصيحة اللسان عسى أن تسرى عنه. وحول هذا الموقف الرئيسى تبنى حوادث المسرحية وكلها تجرى فى اتجاه تحقيق جمع الشمل بين نور الدين وحورية.

على أن ما يجرى فى المسرحية ليس هاماً فى ذاته، إذ أنه مجرد مجموعة من المناسبات تتيح لنمو الكوميديا الشعبية أن تتوالى، وتثير ما هو مطلوب أن تثيره من ضحك، وهذه النمر محفوظة، معروفة خارج المسرحية جاهزة للاستعمال فى أى وقت وأى مناسبة، وما على من يريد استخدامها الا أن يلوى عنق الحوادث فى مسرحيته حتى تقوم المناسبة التى تتيح استخدام النمرة الشعبية.

هذا نور الدين، وقد استبد به الشوق لرؤية حبيبته حورية يتهيأ للقياها فى منزلها قبل صلاة الجمعة، ويستدعى «المزين» كى يحلق له لحيته، وبهذا تقوم المناسبة المطلوبة لتضمين النص نمرة كوميدية شعبية معروفة، هى نمرة الحلاقة بأسلوب فيه كثير من التعذيب للزبون، واهدار واضح لحقوقه فى الراحة البدنية، دع عنك فى الزينة الواجبة، يدور المشهد بين نور الدين وخميس المزين، وصبيه:

نور الدين: من فضلك خليك مزين وبس، أنا جايبك تحلق لى. مستعجل. ما عنديش وقت. فاهم؟

خميس: على عينى، أنت حضرتك موش عاوز تحلق؟

نور الدين: ايوه.

خميس: خلاص، حتنبسط، نعيما مقدما، الفوطة ياولد (يضع الفوطة بشدة حتى يتألم).

نور الدين: آه! ايدك حا تخنقنى.

خميس: خليك صنديد، قالوا فى الأمثال: وجع ساعة ولا كل ساعة، الرجل من يتحمل الأهوال، العسكرى من دول يخش الميدان...

نور الدين: ميدان مين وهباب مين؟ احلق لى.

خميس: انت حضرتك مش بدك تحلق؟

نور الدين: ايوه ياسيدى.

خميس: خلاص، حاتستريح، نعيما مقدما.

نور الدين: طيب، بس من فضلك تشهلنى.

خميس: على عينى، الصابون ياولد، (يطرطشه بالصابون).

نور الدين: عينى، عينى، الصابون دخل فى عينى.

خميس: ما يضرش، كلها نضافة، أصل الصابون ياحضرة بيصنع من مادة رغوية... ايوه الصابون ... من فوائد الصابون...

نور الدين: انت حتشرح لى صناعة الصابون يا أسطى احلق لى من فضلك.

خميس: حاضر، انت مش عاوز تحلق؟
نور الدين: ايوه.
خميس: خلاص، حتنبسط، نعيما مقدما.

ولكن نور الدين لا يقدر له أن ينبسط أبداً، إن خميس يعلق القايش فى رقبته توفيراً للوقت ثم لا يلبث أن يتركه ويدخل فى مناقشة مضحكة مع عالم روحانى اسمه الشيخ على فى فوائد العلوم الروحانية، وفى الأوصاف الفيزيقية للإنسان، التى يستدل منها على مزاجه النفسى، ثم يروح يتحاور مع الشيخ على حول طبيعة نور الدين:

خميس: ملاحظ حضرتك المناخير دى؟!
على: ايوه يا أسطى، المناخير دى تدل على أن صاحبها حبيب ومغرم صبابه ومتدهول فى عشقه.
خميس: لا، ياعلامة، ده ولا مؤاخذه يدل على أن صاحبها قدامه سكة سفر.
على: السفر يكون أعوجاجه على الناحية اليمنى يا أسطى.
خميس: يبين ايه يافهامه، الطرطوفه المسحوبة دى.
على: دى مش مسحوبة دى مفطوسه.
خميس: دى مفطوسة يا جهبذ؟ دى مطرطرة أهه.
نور الدين: يعنى يا أولاد الرفضى أعمل لى جنايه وياكم النهاردة؟ يا أسطى زفت، يا هباب الطين...
خميس: دى مفطوسه ياشيخ على؟
نور الدين: لا اله الا الله.
على: مفطوسة، مسحوبة، ده شىء ما تفهمشى فيه حضرتك.
خميس: يعنى ايه من فضلك؟
على: يعنى حضرتك حلاق خبير فى الدقون، ضليع فى القصقصة، لكن فى العلوم الكبيرة ادراكك ده وادراك البهايم فى مستوى واحد.
خميس: بهايم ... انت حتوسخ ياشيخ على؟ داهية تسمك من دون الجهابذة.
على: احترس يا حلاق، يانتن، يا قذر، يا متطفل على موائد العلم.
خميس: هس يا جربوع، يا أفضى من فؤاد أم موسى.
على: انت حتطول لسانك، يظهر انى حاقلع اللى فى رجلى و ...
خميس: ايه؟ رجلك؟ هيه وصلت لحد كده؟ طيب هه (يجرى والقايش فى يده ومعلق فى رقبة نور الدين) قليل الحيا ما تختشيش ... راجل ندل.
نور الدين: يا مزين الكلب رقبتى!؟
خميس: انت حضرتك مش سامع بيقول ايه...؟ اتفوه.
نور الدين: والله العظيم، يا ابن اللاوندى، اجلك يظهر انه حينتهى على ايدى.
خميس: يا سيدى ما تبقاش عصبى كده، انت مش عاوز تحلق؟ حتنبسط، نعيما مقدما.

هذه النمرة معروفة فى الكوميديا الشعبية، وقد استخدم توفيق الحكيم جوهرها فى أوبريت «على بابا» التى كتبها عام ١٩٢٥ (بعد أيام العز بعامين)، كما ظل يلجأ اليها فى مسرحياته التالية «الصفقة، كل شىء فى محله»[١].

كذلك ظهرت هذه النمرة ذاتها فى مسارح الصالات[٢] فى الثلاثينات كما وردت آنفا، مع حذف المناقشة الروحانية الفيزيقية بين الأسطى خميس والشيخ على[٣] التى هى على الأرجح إضافة الريحانى وبديع على النمرة التقليدية.

ومعروف كذلك أن نمرة الحلاقة بأسلوب كاريكاتيرى هى بعض البضاعة الكوميدية التى تتداولها المسارح الشعبية فى العالم كله، خاصة كوميديا المهرجين فى السيرك والكاباريه.

❋❋❋

وفى الفصل الثانى، تستخدم المسرحية نمرة أخرى من نمر المسرح المرتجل، وهى نمرة المراوغة، وتقضى بأن يختبئ شخص ما تماما خلف شخص آخر، ويتحرك وراءه بمثل حركاته، اذا دار، دار معه، وان اتجه يمنة أو يسرة فعل مثله، وهكذا يصبح الشخص الآخر ملحقاً بالأول، فلا يستطيع أحد من الموجودين أن يتبين وجوده.

وفى مسرحية «أيام العز» تجرى النمرة على الوجه التالى:

يدخل خميس الحلاق، ونور الدين، المتخفى فى زى صبية، مكان الحريم فى بيت القاضى. نور الدين يسعى لمقابلة حبيبته، يتبين خميس هذه الحقيقة ويثور ويصبح من الواجب خداعه، حتى لا يثير فضيحة، فهو يخشى أن يداهم القاضى الجميع، ولهذا يهدد بالاستغاثة بصوت عال، وهنا يطلب نور الدين من الوصيفة كهرمانة أن تأتى بسيدتها حورية ويتعهد لها باسكات خميس والتخلص من أذاه، بحيلة مناسبة.

ومن ثم تدخل حورية وتختفى وراء نور الدين، بحيث لا يراها خميس، ويجرى بين العاشقين غزل غير مباشر، حين يقص خميس على نور الدين ما جرى لاخوته السبعة من مآس مع النساء، فيتدخل نور الدين بالتعليق الغرامى الموجه فى حقيقته إلى حبيبته حورية، ولا تملك هذه نفسها من التأوه بين الحين والحين، مما يثير خميس، ويثير معه الضحك.

وهذا هو المشهد: يأمر نور كهرمانة بأن تستدعى سيدتها فتقول:

كهرمانة: طيب ... والمنيل ده؟

---

(١) راجع كتابى: توفيق الحكيم: فنان الفرجة وفنان الفكر. (٢) استمعت اليها من اذاعة الدولة، وكان يقوم بدور الحلاق الممثل الشعبى عبد النبى محمد.
(٣) فى فيلم «حماتى ملاك». بطولة اسماعيل يس ومارى منيب «وهو كنز ثمين لمن يريد دراسة الكوميديا الشعبية» تنويع على هذه النمرة. فالحلاقة البدائية الكاريكاتورية تجرى لرجل ميت. والنمرة تستخدم تعليق القايش فى رقبة الزبون!

نور الدين: مالكيش انت دعوه، أنا حادهلزه، (مخاطباخميس) من حق، انت ما كملتليش الحكاية اللى كنت ابتديت لى فيها.

خميس: آه، من حق، احنا كنا وصلنا لحد فين؟

نور الدين: لحد اخوك الخامس ما كان قاعد ينتظر مجىء حبيبته.

(تدخل حورية وتختبىء وراء نور الدين هى وكهرمانة) روحه، حياته، مهجة قلبه، مستنيها على نار.

خميس: مضبوط، شويه وراحت داخله عليه.

نور الدين: ايوه دخلت عليه وهوه مش عارف نفسه ان كان صاحى والا بيحلم، وقال لها ياحبيبتى، يا نور عينى، يا مهجة فؤادى، أعبدك، أبيع حياتى عشان نظرة زى دى.

خميس: ديهدى، ديهدى، وأنا حا أقول ايه بقى؟

نور الدين: لا، لا، كمل.

خميس: اكمل ايه بقى... يا أخى كمل انت.

نور الدين: لا والنبى لتكمل انت.

خميس: نهايته، هيه شافته بالصفة دى اتنهدت.

حورية: (من خلف نور الدين) آه.

خميس: ديهدى، والآه دى جاتنا منين بقى؟

نور الدين: ايه، مالك، ما تكمل.

خميس: انت ما جتش فى ودنك حاجة؟

نور الدين: حاجة ايه... ياشيخ؟ كمل كمل.

خميس: نهايته، اتنهدت، وبعد ما اتأملت فى وشه شويتين، جت تكلمه قام خنقها العياط، وفضلت... اهىء اهىء.

حورية: اهىء، أهىء، أهىء.

خميس: ديهدى! اهىء ازاى بقى؟ طيب والنوبة دى مش سامع حاجه برضه؟

نور الدين: أبدا.

خميس: أبدا، يعنى أكون اتجننت؟ دانا سامع التمثيل بودنى.

نور الدين: ياعم خميس ايه التهيؤات دى؟ كمل يا اخينا.

خميس: أبدا، أبدا، لازم فى الأمر سر.

نور الدين: مالك بس ياعم خميس؟ انت استعطيت حاجة النهارده؟

خميس: حتة افيون كده ما تجيش وقيه، بس خلينى اشوف فيه ايه وراك؟ (حركات)[1]

نور الدين: افيون؟ يا اخى قول كده، افيون؟ اعوذ بالله منه، يا حفيظ! افيون؟ لا،

(١) نلاحظ هنا اعتماد المسرحية على أسلوب الكوميديا المرتجلة فى ترك الباب مفتوحا أمام الممثل كى ينتقى من مخزن النمر الكوميدية لثابتة ما يستطيع استخدامه تعبيرا عن الموقف الحالى.ا

لا، لا، ما بقاش الا الافيون! اف! افيون؟ شفتش حاجه ياسيدى؟

خميس: حاشوف ازاى وانت عامل لى زى الأراجوز.

نور الدين: يا أسطى كمل، ربنا يتوب عليك من الهباب الافيون ده، انتهدت وعيطت وبعد ما عيطت... ما تكمل يا أسطى...

خميس: وبعد ما عيطت، فضلو يشكو الغرام لبعض هيه تقول له ساعة ما عينى تشوفك يبقى قلبى بيدق زى الدربكة، يقوم هوه يقول لها: وأنا راخر ساعة ما اشوفك قلبى يخبط زى الوابور (يقلد الوابور)[1]، تغير كهرمانة محلها بمحل نور الدين[2] والله عال،أنا عامل وأبور وابن الخنزير ده مشغل النفس.

كهرمانة: ما تكمل يا أسطى.

خميس: أكمل ايه بقى؟ الحقى التصادم اللى وراكى.

كهرمانة: تصادم ايه يا أختى؟ انت اتجننت يا أسطى!

خميس: أوعى من على الرصيف يا بنت الرفضى.

حورية: يا دهوتى (تخرج هاربة).

نور الدين: الله، الله، مالك؟ جرى لك ايه بس؟ ما تكمل.

خميس: اكمل ازاى بس؟ ده القطر لسه قايم اهه يا ابن الكلب[3].

كهرمانة: يا أسطى خميس فوق لنفسك، مش كده.

خميس: بس بقى يا قلم الاشارات يا بنت الصرمة.

نور الدين: بقى يا اخينا برضك داخل فى مخك انى باستلبخك للدرجة دى؟ اتكلم مع واحدة فى وجودك؟ أمال انت واقف بتعمل ايه؟

خميس: با عمل ايه؟ بأشر لك على التصريح يا ابن الرفضى[4].

وأوضح من هذا ـ على وضوحه الشديد ـ فى الدلالة على مدى استناد المسرحية على نمر المسرح المرتجل، ما نجده فى الفصل الثالث من استخدام لنمرة مشهورة فى الكوميديا المرتجلة.

تستخدم هذه النمرة حين يقع أحد أشخاص الفصل المرتجل «كامل» مثلاً فى موقف صعب، كأن يعين حارساً على شخص مشاغب واسع الحيلة، لص أو عاشق، فيلجأ المشاغب أو اللص إلى حيلة محددة وهى طلب السماح له بالنوم ويتثائب المرة بعد المرة حتى تنتقل عدوى التثاؤب إلى حارسه «كامل»، فلا يلبث أن تغشاه سنة من النوم، وهنا ينتفض اللص أو العاشق واقفا ويهرب.

يحدث هذا فى فصل: ملعوب الكاس[5]، حين يفر العاشق من كامل بهذه الحيلة ذاتها،

(١) تقليد الوابور نمرة معروفة فى المسرح المرتجل. (٢) كى يخلو له الجو «للتعامل» مع حبيبته!

(٣) نفس الموقف والنبرة والكلام الذى يستخدمه كامل فى الفصول المرتجلة فى مداهمة العاشقين. خصوصا يا ابن الكلب.

(٤) تلاحظ التافية. (٥)كتاب الكوميدياالمرتجلة ص١٦١ ، ص٢٢٠على التوالى.

وفى فصل: سنبل[1]، حين يفر اللص من كامل بنفس التكنيك.

وفى مسرحية «أيام العز» يستخدم الأسطى خميس الحلاق هذه الحيلة، كى يفر من قاطع الطريق سرحان. بعد أن ألقت به حوادث الفصل الثالث من دهاليز القصور إلى الصحراء والجبال ـ ما يسميه المسرح المرتجل: الخلاء (وهذا الانتقال ذاته هو أحد تقاليد ذلك المسرح).

خميس الآن فى قبضة سرحان قاطع الطريق، الذى اتهمه زوراً بأنه يحب زوجة رئيس العصابة وذلك كى يخفى حبه هو (أى حب سرحان) لهذه الزوجة.وبعد أن يدغدغ أعصاب خميس الجائع بمنظر أوزة محمرة يدعوه لاكلها ثم يرفعها من أمامه، يجرى بين الاثنين المشهد التالى:

سرحان: الا قول لى يا قتيل الحب، يامغرم، انت عندك شك فى أن عمرك راح؟
خميس: لا، شك ازاى؟ هوه اللى يشوف خلقتك دى يبقى عنده أمل فى الدنيا تانى؟
سرحان: بتعشق بسلامتك، واقع فى حب عقيلة حضرتك؟
خميس: لا، والله ياسيدى، أنا كنت واقع فى حب الوزة.
سرحان: لا وعامل مدردح قوى وصاحب خبرة عظيمة...
خميس: ... الله لا يكسبك، معندكوش مخده؟
سرحان: ايه؟ تنام؟
خميس: اهال لا أكل ولا نوم؟
سرحان: مخده؟ عامل لى مترهف قوى؟ لازم مخده؟ طوبة ما تنفعشى؟
خميس: طيب طوبه تحت دماغى، لكن حاتغطى بإيه؟
سرحان: حتتغطى بالكفن وتنبسط ٢٤ قيراط، ولا تحس ببرد ولا بحر.
خميس: أمرنا لله، حسبنا الله ونعم الوكيل (يتثاءب) لو أعرف أنيمها!
سرحان: هس، اقفل بقك، تتجرأ بدون استئذان وتتاوب؟
خميس: ايه... لازم آخد تصريح عشان اتاوب؟ (يتثاءب).
سرحان: يا بارد (الاثنان يتثاءبان) ده حيوخمنى والا ايه؟ يا أخى ديهدى، تعرف لما تتاوب من هنا للصبح (يتثاءب خميس فيتثاءب معه سرحان) هوه أنا من اللى يكبس عليهم النوم (يتثاءب خميس وسرحان أيضا).
خميس: ياسلام، قد ايه النوم لذيذ! اما لو تغفل عينيه شوية (يتثاءب).
سرحان: ايه؟ معلهش نام انت (يتثاءب) أنا مفتح عينيه، اوع تكون فاكر انى غفلان عنك (يتثاءب ثم ينام رويدا ثم يسمع شخيرهما).

وبعد محاولات من خميس يصحو خلالها سرحان أكثر من مرة ثم يعود للنوم، ينجح خميس فى تجريد قاطع الطريق من سلاحه، ويلجئه للهرب. وتنتهى مسرحية «أيام العز»

(١) كتاب الكوميديا المرتجلة ص١٦١ . ص٢٢٠ على التوالى

بموقف تقليدى عريق فى انتمائه للمسرح المرتجل، وفى الحوادث السابقة التى تؤدى إليه.

تهاجم عصابة من اللصوص بيت القاضى، انتقاما من شدة أحكامه، فتنهب الثروة وتسبى النساء، ويكون بينهن حورية حبيبة نور الدين وجاريتها ليلى. ويأتى القاضى بمفرده ليطمئن على حريمه، بعد أن يوصى فرقة من الجنود بأن تتبعه وتهجم عند سماعها أول طلقة. غير أن القاضى يقع فى كمين، ويصبح أسيراً للعصابة. ولا ينقذ الجميع من المأزق الا ظهور خميس الذى يطلق طلقة من الغدارة التى سحبها من سرحان، وعلى الفور تطبق العساكر على اللصوص، وتنتهى المسرحية بمشهد الزواج المزدوج التقليدى ـ نور الدين يتزوج من حورية، وخميس يتزوج من جاريتها ليلى. وهو مشهد يتكرر كثيراً فى فصول الارتجال، حين يخرج الملك أو ابن الملك للصيد أو الحرب ومعه دائماً خادمه المضحك كامل، فيقعان فى الاسر، وينجوان بطريقة أو بأخرى، ثم يتزوج ابن الملك من محبوبة الفؤاد، وتكون جاريتها من نصيب كامل.

وواضح مما تقدم أن المسرحية لا تقترض المواقف، والنمر وحدها من مسرح الارتجال، بل تتعدى هذا إلى الشخصيات، فتستعير ثنائى الأمير وخادمه، أو المعلم وخادمه، أو الضابط وخادمه إلى آخر التنويعات التى نجدها فى مسرح الارتجال ـ تستعير ثنائى الأمير وخادمه، فتعطى ابن التاجر دور الأمير، وتعطى الحلاق دور الخادم المضحك.

على أن كوميديا الريحانى ـ كما رأينا ـ تضيف أشياء إلى فاصل المسرح المرتجل، تضيف شيئا من التفكير فى بعض المواقف، وتحشو بعضها بالحوار الجيد وبالضحك الممتاز، وتنأى بنفسها عن الحركات الجسدية الداعرة والالفاظ البذيئة التى تتسرب إلى الكوميديا المرتجلة فى أكثر من موضع، ولا تحتفظ من عناصر الكوميديا الخشنة إلا بمناظر الردح، والسباب.

❋❋❋

فى هذا العام ذاته، أخرج الريحانى مسرحية هامة أخرى هى «البرنسيس». كانت «البرنسيس» أول مسرحية هامة يخرج فيها نجيب الريحانى عن شخصية كشكش بك، ويؤدى الدور الذى أصبح معروفاً به فيما بعد: دور الرجل الغلبان، الشهم، الذى يتمسك بقيم الشرف مهما كانت المغريات، ولا يرضى بديلاً بوضعه ومكانه بين صفوف الشعب.

وهو فى هذه المسرحية يؤدى دور مغن بائس، يعزف على القانون اسمه حسنين، متزوج من بنت بلد فقيرة مثله اسمها عيوشة. ويدعى حسنين إلى الغناء فى قصر أحد أولاد الذوات وتصر عيوشة على مصاحبته، وهناك يقع صاحب القصر فى غرام عيوشة، بينما تحيط النساء الجميلات بحسنين يداعبنه، ويغازلنه، مما يسبب سوء التفاهم بين الزوجين، فتستجيب عيوشة لرغبة صاحب القصر كاظم فى الزواج منها، ويصغى حسنين لاغراء الامريكية الثرية «مس

جاكسون» له بمصاحبتها الى امريكا بعد الزواج منها.

وبالطبع لا يتم هذا الزواج المزدوج، بل يعود الزوجان كل لآخر فى آخر لحظة، بعد أن لقنتهما الاحداث درساً واضحاً: وهو أن كلاً منا له طبقة لا ينبغى أن يخرج عليها، صعوداً أو هبوطا. هذه المسرحية الهامة حقاً من وجهة نظر الدارس لكوميديا الريحانى، تسجل صورة واضحة لهذه الكوميديا وهى تتطور عبر كوميديا الفرانكو ـ آراب، وفنون الاستعراض، وكوميديا المسرح المرتجل، إلى كوميديا النقد الاجتماعى التى انضجها الريحانى وبديع خيرى فيما بعد.

ورغم أن كشكش بك عمدة كفر البلاص، لا يظهر فى المسرحية، إلا أن حسنين المغنى يرث موقفه التقليدى بين باقة من الحسان يعاتبنه ويضاحكنه ويضحكن منه. والنص يتحدث عن لحية للمغنى، فكأن كشكش قد نزل عن الجبة ولم ينزل عن الموقف واللحية، غير أن هذا هو مجرد ارتباط شكلى بكشكش، مجرد الشرنقة الفارغة التى ثقبتها الفراشة وخرجت منها خلقاً جميلاً آخر. ويدخل فى باب الارتباط الشكلى أيضاً الاغنيات التى ترد على شكل ديالوجات قريبة الشبه بالديالوجات التى كان يلقيها حسين المليجى واحدى زوجاته فى صالات اللهو، خلال الثلاثينيات.

كذلك ترتبط المسرحية عن طريق الحوار المختلط، بمسرحيات الفرانكو ـ آراب، فهناك حوار بالفرنسية والانجليزية يدور بين بعض الشخصيات المتفرنسة، والأخرى الامريكية، كما أن هذا الحوار يتخذ وسيلة لاستنباط الفكاهة حين يلقى أمام اناس من أفراد الشعب ـ مثل الدادة ـ لا يفهمونه، أو مثل حسنين وعيوشة، اللذين يتراوح موقفهما بين استنكاره واستعماله، وفى الحالتين تنشأ الفكاهة أيضا.

كذلك تستعير المسرحية نمرة معروفة من نمر الكوميديا المرتجلة، هى نمرة العفريت، الذى يطلع لواحد من الشخصيات فيبث فى قلبه الرعب، وتصبح ردود الافعال التى تصدر عن هذه الشخصية مصدرا للفكاهة عند بعض طبقات النظارة، فضلاً عن الامتاع البصرى والنفسى الذى يحدثه ظهور العفريت.

على أن المسرحية تنتمى ـ من الجانب الآخر انتماء واضحاً إلى الكوميديا العالمية، وبالذات إلى مسرحية «بيجماليون» التى كتبها برنارد شو ما بين عامى ١٩١٣ ـ ١٩١٤، بينما كتبت مسرحية «البرنسيس» عام ١٩٢٣. فى مسرحية الريحانى ـ بديع، يتفق ابن الذوات كاظم مع بنت البلد عيوشة، زوجة عازف القانون حسنين، على أن تتظاهر بأنها ولية عهد مملكة «مناغوليا»، ثم يقدمها لضيوف له كانوا يحضرون حفلا فى قصره، بعد أن يوصيها بأن تتمسك بكلمات معينة لقنها اياها، ولا تخرج عنها حتى لا ينفضح أمرها:

كاظم: بقى شوفى يا عزيزتى، ما تتكلميش الا عند اللزوم، وبطلى كلمة: يوه، قطيعه. يادى النايبة، بلا نيلة.

عيوشة: يوه قطيعة، امال حا اقول ايه؟ يادى النايبة!

كاظم: لما حد يكلمك ما ترديش عليه الا بكلمة واحدة، مثلا: ايوه، لا، مرسى، بردون، فهمتى؟

عيوشة: فهمت، ايوه، لا، مرسى، بردون.

مارسين: وسمو البرنسيس جايه مصر لوحدها؟

عيوشة: ايوه، لا، مرسى، باردون.

كاظم: يادى الفضيحة! (مخاطبا الحضور) سمو البرنسيس جايه لوحدها، أيوه جايه متنكرة، بصفة غير رسمية.

فهذا الموقف وثيق الصلة بالاتفاقية التى يعقدها هيجنز مع اليزا دولتيل فى مسرحية برنارد شو، وتقضى بأن تتحدث اليزا فى الجو فقط، وبكلمات محددة عينها لها ولا تخرج عنها ابدا. ثم يقدم هيجنز فتاته الى ضيوف أمه، فيسألها هؤلاء عن الجو، إذ ذاك «تكر» لهم النشرة الجوية التى حفظتها عن طريق هيجنز، فلما تنتهى تعود إلى لغتها الأصلية ـ لغة شوارع لندن وحواريها، وتتحدث عن أقاربها بما يفضح مركزها تماماً تقريبا.

وواضح من هذا أن موقف عيوشة ـ كاظم، هو تمصير مقصود لموقف اليزا ـ هيجنز.

كما أن مسرحية «البرنسيس» تلتزم هى أيضاً بالخط الذى رسمه برنارد شو للتفريق بين هيجنز ودميته اليزا، وتفضيلها الزواج من شاب أقرب اليها نفسياً واقتصادياً من هيجنز المترف، المتعالى، وإن كانت المسرحية المصرية تضيف إلى موقف عيوشة موقفا آخر لحسنين، الذى هو دمية أخرى للأمريكية جاكسون، وإنما على مستوى الرجال. فلعبة شد الحبل بين اليزا وهيجنز فى مسرحية شو، تصبح لعبة مزدوجة فى البرنسيس، كاظم يشد عيوشة، وجاكسون تشد حسنين، وفى النهاية يعود كل إلى مكانه الأصلى.

وقد أصبح موقف حسنين من تطلعات عيوشة الطبقية موقفاً متكرراً فى مسرحيات الريحانى، نجده فى مسرحية «أموت فى كده» وسوف نناقشها حالا، وفى مسرحية «حكاية كل يوم» التى تنتمى إلى فترة النضوج.

إلى جوار هذا نجد «مباريات الردح» التى ورثتها كوميديا الريحانى عن الكوميديا الشعبية بصفة عامة، وعن الكوميديا المرتجلة بصفة خاصة، وهذا هو أحد مشاهد الردح الحار فى المسرحية.

تغنى عيوشة أغنية عن يمامة غزلة تحلم بعاشق يترضاها ويبذل لها «الفين خيالى» (جنيه ذهب) حبا فى جمالها، فيثور حسنين، إذ يتبين أن الأغنية تصور افتتان كاظم الارستقراطى، بجمال عيوشة، زوجته، ويندفع يسب عيوشة بكلام منتقى يدخل فى صلب الأغنية، فيبدأ بهذا مشهد الردح.

حسنين:

يـــامـــه زى دى حقتهـــا ... كبريتـــه وتشعلــــل جتتهـا
اللايــدة خـانــت جنسيتهـا ... منعـول أبو فــورمــة سقالتهـا

عيوشة: هس أخرس، بلاش كلام فارغ.
مارسين: مالك؟ ايه اللى جرى؟
عيوشة: بقى مش سامعينه عمال يشتم اليمامة؟
حسنين: طبعا اشتمها، والعن أبوها ع السبحة، يمامة زى دى ما عندهاش دم، يمامة وقحة، دى مش يمامة، دى بومة، دى حداية، دى أم قويق، دى بغبغانة، دى ست دودو.
عيوشة: ست دودو فى عينك، تطول لسانك عليها ليه؟ ذنبها ايه هيه يا راجل يا قبيح.
حسنين: يمامة سافلة، يمامة منحطة، يمامة ما عندهاش تربية، اسفخص على دى يمامة.
عيوشة: اسفخص عليك انت يا نتن يا جربوع يا دون يا صايع.
حسنين: شاهدين على سمو كريمة ولى عهد مناغوليا؟ ماردحتش أنا زى سموها؟
عيوشة: طبعا أردح لك وأردح للى خلفوك كمان، اوعى تشتم اليمامة أنا با أقول لك أهه، جوزها هوه اللى يستاهل ضرب الصرم.
حسنين: هيه اللى تستاهل ضرب البلغ القديمة.
عيوشة: فشر، هوه اللى حقه الحرق.
حسنين: أبدا هيه اللى حقها الشنق.
الاثنين: (ينظر كل منهما لآخر) اتفوه بلا نيلة[1].

إلى جوار هذا نجد الشخصيات التى أصبحت تقليدية فى كوميديا الريحانى: الشابة الجميلة، الغزلة، الدلوعة، التى تضطر فى النهاية الى الاعتماد على صدر رجل واحد حنون، أحبته طول الوقت، رغم غزلها المتصل بغيره، وتمثلها هنا عيوشة.

المرأة الشعبية، الطويلة اللسان، التى تنصح أحياناً وتلدغ أحياناً أخرى، وتمثلها هنا الدادة، وكانت فى المسرحيات السابقة والمسرحيات اللاحقة حتى فترة النضوج تمثلها أم شولح حماة كشكش بك، ثم أصبحت مجرد حماة فى مسرحيات النضوج.

وأخيرا لحظات الكوميديا الناعمة، المبللة بالدموع، التى تنبثق دائماً فى مسرحيات الريحانى، حين يغلب الغليان على أمره، ويضطر الى خلع قناع المكابرة، ويعرض جراحه على الناس، فيهزنا ويثير منا الأشجان.

(١) كان نجيب الريحانى على وعى تام بالقيمة الترفيهية للردح. فهو يقول لعثمان العنتبلى، الذى لامه على خروج بعض المشاهد على أصول اللياقه ونبو ألفاظها: «أنا معك... ولكننى أريد أن إستحوذ على عامة الجماهير، وانتقم لها من كثير مما يضايقها. ولا مانع من البحبحة قليلا ليضحك الناس» نجيب الريحانى ـ ص ١٠٠.

وهذا حسنين قد قرر أن يسافر مع الأمريكية مس جاكسون إلى أمريكا، بينما أعلن كاظم خطبته لعيوشة على ضيوفه. والاثنان ـ مع ذلك ـ محيران، يود كل منهما لو عاد للآخر، لولا المكابرة، والتمسك بالمظاهر، اذ ذاك تأخذ عيوشة تتمسح كالقطة المحتاجة بحسنين وتحاول استدرار عطفه:

عيوشة: حسنين، حسنين.
حسنين: حد بينده؟
عيوشة: حسنين، تعال هنا.
حسنين: يلزم حاجة؟
عيوشة: ايوه، كنت... كنت بدى أقول لك ازيك ياحسنين؟
حسنين: الله يسلمك ياعيوشة، وانت ازى سموك؟
عيوشة: زى الزفت، اقعد.
حسنين: طيب.
عيوشة: ازيك ياحسنين.
حسنين: الله يسلمك ياعيوشة، ازيك ياعيوشة؟
عيوشة: الله يسلمك ياحسنين.
حسنين: سبتك بالعافية good-by ياعيوشة.
عيوشة: الله، رايح فين؟
حسنين: رايح على اموركا اشوف نسايبى الجداد.
عيوشة: نسايبك مين ياحسنين.
حسنين: ولسن، وهاردنج. وتافت روزفلت، وعدوك كتير.
عيوشة: بقى حاتفوتنى ياحسنين.
حسنين: آه.
عيوشة: ح تسافر؟
حسنين: الوردة الجميلة ما تتحطش الا فى زهرية بنور واموركا دى ـ فضلة خيرك ـ مزروطة زهريات.
عيوشة: طيب وأنا؟
حسنين: على مانوغوليا، فوتك بالعافية ياعيوشة.
عيوشة: الله يعافيك ياحسنين، حسنين؟
حسنين: نعم؟
عيوشة: نسيت أقول لك: ازيك ياحسنين؟
حسنين: الله يسلمك ياعيوشة.
عيوشة: قلبك مطاوعك؟ تفوتنى لمين؟
حسنين: للقطيفة والحرير.

عيوشة: مش صعبان عليك حاجة أبدا؟ مين بكره يعملك البصارة؟
حسنين: ضرتك.
عيوشة: ودى تعرف تعمل بصارة؟
حسنين: ايوه، تعمل بصارة امريكانى، بصارة بالبسكويت والبانتسبانيا، والشكولاته والكوكتيل.
عيوشة: بقى مبسوط ياحسنين؟
حسنين: ايوه مبسوط قوى.
عيوشة: أمال بتعيط ليه؟
حسنين: باعيط م الانبساط، باعيط م الفرح، فرحان، مزأطط، قلبى مليان فرح، باضحك اهه باضحك.
عيوشة: ما تعيطش ياحسنين، سد يا حسنين، سامحنى ياحسنين.
حسنين: اسامحك ليه؟ انت عملت حاجة ياعيوشة؟
عيوشة: ايوه، أنا غلطانه، أنا مجنونة، أنا مذنبه، ياحسنين، أنا جنيت عليك.
حسنين: أيوه صحيح، جنيتى على ياعيوشة، كسرتى نفسى، حطمتى آمالى، خربتى بيتى، عدمتينى سعادتى، جرحتى احساسى، نسيتينى الضحك، علمتينى البكا يا عيوشة، من امبارح وأنا زى المجنون، ساعة اسكت وساعة أهيج وساعة أهلوس، ساعة أدعى وساعة أكفر، صورتك قدام عينى، لا أنا عارف العنك ولا أعذرك والا انتقم منك، والا اسامحك، الانتحار عندى بقى بسيط، قتلتينى، يخونك لقمة البصارة ياعيوشة.

✲✲✲

وصف نجيب الريحانى فى مذكراته مسرحية «البرنسيس» بأنها كانت أول محاولة حقيقية لنوع الكوميدى فى مصر، وان كانت اشربت ببعض نواحى الاوبريت»، وأضاف انها نجحت كما كان يقدر لها، وبفضلها توطد مركز بطلتها بديعة مصابنى فى عالم التمثيل، ولكنه عاد فاستدرك قائلا: إن المسرحية لم تستوف حظها من النجاح لأنها كانت تعرض على فترات متقطعة. وبالإضافة إلى هذا فقد كان «الدرام قد طغى على مصر فاشتهر فيها اسم مسرح رمسيس، وعمل عميده يوسف وهبى ومخرجه عزيز عيد على ترجمة أحسن منتجات الغرب الأدبية، وعرضها على الجمهور فى ثوب قشيب ومظهر خلاب، لفت الى هذا النوع أنظار الناس قاطبة، فتهافتوا على مشاهدته ... وتركنا نتابع سيرنا الأعرج ... فكانت محاولاتنا الكوميدية تنجح فى محيطها المحدود[1]».

وقد يصلح هذا الكلام كبعض التفسير لتعثر محاولات الريحانى فى تلك السنة فى انتاج كوميديا تحوى شيئاً من المستوى الفنى، ولا تضحى أبداً بمصالح الشباك. غير أنه يبقى

(١) المذكرات ـ ص ١٤٠.

مع هذا مجرد تفسير جزئى، وغير جوهرى.

أما السبب الأساسى فى هذا التعثر، فهو أن الريحانى لم يكن قد تبين طريقه بعد، لم يكن قرر أن يظل يقدم الكوميديات الشعبية والفنتازية والاستعراضية، كما كان زميله ومنافسه الكسار يفعل، أو أن يمضى قدماً، فيتخلى عن هذا كله، ويسير فى الطريق الذى كانت «البرنسيس» تشير اليه، والذى وصفه هو نفسه فيما بعد بقوله: إن نتخلص شيئا فشيئا من نوع الريفيو (الاستعراض) ونتعمق قليلاً فى الكوميدى الاخلاقى[1].

إلى جوار هذا فلم يكن الريحانى قد تخلى نهائياً عن رغبته الدفينة فى أن يكون بطلاً من أبطال «الدرام»، فنراه يؤلف فى عام ١٩٢٦ فرقة الدرام التى تقدمت الاشارة إليها والتى ضمت ـ فيمن ضمت ـ الفنانة المرموقة روز اليوسف، ولم تمكث روز اليوسف فى الفرقة أكثر من أسبوعين، ثم كتبت فى مذكراتها من بعد تقول فى تفسير فشل الفرقة: «أن الريحانى قد خلق للكوميديا لا للدرام وقد كان يقف على خشبة المسرح فى الموقف المحزن فيضحك الناس»[2].

وبسبب هذا التميع وعدم القدرة على تحديد الهدف وبأثر من وقع الخسائر المالية الموجعة التى حلت عليه من مشروع فرقة الدرام، يستمع الريحانى إلى نصح صديق له قال له فى عام ١٩٢٧: « قوم حط دقنك والبس جبتك وقفطانك ياسى كشكش، وانت تلقى الفلوس هلت عليك تانى يا أخينا».

وفعلا قدم الريحانى فى عامى ١٩٢٧ و ١٩٢٨ سلسلة من المسرحيات عاد فيها إلى جبة كشكش بك ولحيته وهذره بين النساء، وسنناقش من بين هذه مسرحية «جنان فى جنان» عام ١٩٢٧ وفيها كثير من التفاصيل والمميزات الفنية لكوميديا الفرانكو ـ آراب وزعيمه كشكش بك. ثم مسرحية «ابقى اغمزنى» عام ١٩٢٨ التى تتطور فيها شخصية كشكش بك تطوراً واضحا نحو الشخصية الكوميدية التى أستقر عليها الريحانى فيما بعد. ثم ننهى الحديث عن مسرحيات هذه الفترة بتحليل لمسرحية «أموت فى كده» التى خرج فيها الريحانى مرة ثانية والى الابد من شخصية كشكش بك.

✲✲✲

فى مسرحية «جنان فى جنان» تمشى الشخصيات التقليدية لكوميديا الفرانكو ـ آراب: كشكش بك، وتابعه زعرب، ومعذبته الحماة: أم شولح، جنبا لجنب مع الشخصية التى تقمصها الريحانى فيما بعد، وهى شخصية الرجل الغلبان، الذى يتذبذب بين الجعجعة ـ حين يجد الجو خاليا ـ وبين الاستكانة، حين تنقض عليه قوى لا قبل له بمقاومتها. وفيها أيضا نجد بعضا من

(١) ص ١٧٩ من المذكرات (٢) ص ٨٣ من ذكريات

الشخصيات التى استخدمتها كوميديا الريحانى فى مرحلة نضوجها.. البلدى، الذى يتطلع الى تسلق درجات أعلى فى السلم الاجتماعى، ويتفاخر بثروته، ويتفرنج فى كلامه بطريقة تضحكنا وتكشف فى الوقت ذاته عن جهله وضحالته (وهى الشخصية التى تخصص فى أدائها عبد الفتاح القصرى). كذلك تبدو الحماة أم شولح فى مظهر يذكرنا ببعض السمات التى ميزت هذه الشخصية فيما بعد، حين تطورت من مجرد حماة لعمدة ريفى الى شخصية المرأة السليطة اللسان، القوية الإرادة، الراغبة فى التقدم مهما كان مظهرياً، ومهما بدا مضحكا (شخصية مارى منيب التقليدية).

ويساعد على ظهور هاتين الشخصيتين جو الفرانكو آراب الذى تتحرك فيه أحداث المسرحية وأشخاصها، حيث جزء من الحوار يدور بالفرنسية والانجليزية، فيكون من المفارقات المضحكة أن يردد الغنى البلدى بعض الالفاظ الانجليزية، وتتلفظ أم شولح بكلمات فرنسية مشوهة، تعبيرا عن رغبتها فى التشبه بالاسياد.

والمسرحية بعد هذا فى أساسها مجموعة من المشاهد الراقصة والترفيهية يربط بينها خيط قصصى مهمته الأولى أن يسمح للمشاهد الراقصة أن تتوالى وأن تتخللها مواقف المواجهة بين كشكش بك وتابعه زعرب من جهة، وبين كوكبة من الجميلات اللواتى يسيل لهن لعاب كشكش بك، فينسى فى سبيلهن كل شىء، من جهة أخرى. كما أن هناك مواجهة أخرى بين كشكش بك، الجعجاع، الخواف، وبين قوى السلطة، ممثلة فى الأمير الايرانى الذى جاء الى مصر ليكتشف الآثار، ويسخر بالأعيبه من كشكش بك، ويهدده بقصة مخترعة عن رغبة كهنة مصر القديمة فى الانتقام منه، على نحو ما انتقموا من لورد كارنافون.

وتبدأ المسرحية بطريقة تذكرنا بقوة بفصول المسرح المرتجل، تبدأ فى فندق، وهو مكان أثير لدى فنانى الكوميديا المرتجلة، يحبون أن يديروا فيه أحداثهم، لانه يعطيهم فرصة واضحة لاستعراض طائفة منوعة من الشخصيات الغريبة التى تثير الضحك بتصرفاتها، وسماتها، وصفاتها البدنية، وأزيائها، ولهجاتها الغريبة. وبالفعل، ما ان تنتهى لحظات الحوار الفرنسى الذى يدور بين الراقصات وبين رئيس لهن، والذى نفهم منه أن أميرا ايرانيا كبيرا يوشك أن يصل الى مصر، وانه قد اتخذ لاقامته فندق «لودوموند» (أى العالمين)، وأن الجميع، بما فيهم الجرسون أبو الدبل، مأمورون بأن يقدموا له الاستقبال الفخم الذى يستحقه، حتى يخلو الجو لابو الدبل ومجموعة مضحكة من الشخصيات تتوالى عليه، طلبا ليد ابنة الأمير الايرانى، التى أعلن الأمير، انه مزوجها لمن يهديه أثمن أثر فرعونى، بصرف النظر عن شخصيته ومركزه الاجتماعى.

وأبو الدبل هذا شخصيته طريفة تستحق أن نتوقف عندها قليلا. انه يتحدث فى هذا الفصل الأول كما لو كان واحدا من أشخاص المقامات، ويتصرف تصرفات الرجل الجعجاع المسحوق معا، فيذكرنا على الفور بشخصية الريحانى عقب خلعه لقناع كشكش بك. وبهذا تحوى مسرحية «جنان فى جنان» هذه الظاهرة الفنية الطريفة، ظاهرة تواجد كشكش بك نفسه

الى جوار امتداده المستقبلى أى انها تجمع بين حاضر كشكش بك ومستقبله معا.

هذا هو أبو الدبل، قد فرغ لتوه من استقبال أم شولح، وعلم منها أنها قد زوجت ابنها شولح فى حفل أحيته فرقة جاز، ورقصت فيه الشارلستون، وأنها قد صحبت صديقتها مدموازيل ست أبوها، ومدام بخاطرها، ومعهما الشيخ على ويكة الى محل جرمبى (جروبى) حيث كان عند الجميع انترفيو «تقصد رانديفو».

ويعلق أبو الدبل على هذا بقوله:

- لا لا لا، حقه يا أولاد الدنيا اتغيرت، أم شولح ما بقتش من زقاق عطفة درب الوطاويط، دى بقت من الفولى برجير.

وفجأة تأخذ مجموعة الشخصيات الغريبة تتوالى فى الظهور:

المحامى: الـ hall محل استقبال عظيم، جرسون.

أبو الدبل: وده يطلع ايه ده راخر؟ افندم!

المحامى: احنا هنا فى أوتيل Les deux mondes مش كده.

أبو الدبل: أيوه يا أفندم، ومحسوبك يبقى...

المحامى: هس ecoute، بنطونك بشريط قصب: بكل تأكيد خدام لوكاندة، لا بس عمة، ما فيش شك انت واحد ابن بلد، واقف فى الـ hall de l'hotel بناء عليه انت جرسون.

أبو الدبل: ودى لحسة ايه دى يا خويا؟

المحامى: Ca, C'est une part Je suis

أبو الدبل: هس ecoute بنطلونك بشريط مزيت، بكل تأكيد وسخ، جاكتتك مرقعة، تبقى غلبان، بتتكلم فرانكو آراب، يعنى شحات moderne عرفتنى قوام، بناء عليه، انت يا مسيو منجم.

المحامى: برافو C'est ca، منجم قضائى أمام...

أبو الدبل: مفهوم، مفهوم، أمام الطوخى والزرقاوى وطوالع الملوك.

المحامى: non, no، أمام عموم المحاكم.

أبو الدبل: آه يعنى...

المحامى: avocat ، محامى.

أبو الدبل: محامى؟ أمال ولا مؤاخذه ايه الروب المرقع اللى على كل لون ده؟

المحامى: mixte مختلط، مون شير.

أبو الدبل: طيب والقضية ايه بقى يا متر؟

ويقرأ له المحامى اعلانا نشرته صحف اليوم عن زيارة الأمير الايرانى لمصر، وكيف انه وعد بتزويج ابنته ممن يهديه أثرا فرعونيا قديما، وانه أعد دفترا خاصا فى الفندق ليقيد فيه

من يشاء خطبة الأميرة اسمه وطلبه.

المحامى: ... الدفتر فين؟

أبو الدبل: طيب وحضرتك بالنيابة عن مين؟

المحامى: بالنيابة عن مين؟ بالنيابة عن نفسى، ليه، مش مالى عينك؟

أبو الدبل: لا، بس أنا غرضى استلفت نظر حضرتك للـ....

المحامى: دول؟ دول شهادات قضايا ياغبى.

أبو الدبل: شهادات قضايا؟ ليه، الزباين كلها من الحسينية؟

ثم يدخل سائح امريكى اسمه روكينج، فيظهر له أبو الدبل الحفاوة البالغة التى تليق بدولاراته، ويلى ذلك مشهد رقص وموسيقى، يعقبه دخول التاجر المصرى الغنى، واسمه دسوقى:

دسوقى: سلام عليكم ياجدع come on here أما أقول لك.

أبو الدبل: الله! وده مش عارف ايه راخر ... انضف شويه، يطلع قاضى.

دسوقى: طيبون ... مش برضك الاوتيل هنا؟

أبو الدبل: كده، كده؟ ايوه يا أفندم، فيه حاجه للخدمة؟

دسوقى: wait a moment تصدق بالله، ساعتين ونص وأنا داير عالمخسوف الاوتيل بتاعكو ده، بالك ياحظ أن ما كنتش وصلت له، وحق من خلقك كان الأ بعد اتجنن، آه، كان اتهوس، اتلحس.

أبو الدبل: طه وله، وله يا أخينا، ما حصل خير، واهه وصل الأ بعد والحمد لله.

دسوقى: ده صحيح that is good حيث كده، دوس كأنه لم يكن.

أبو الدبل: عينى يا عينى، كل مدى عماله تتجليط، والاشيا معدن ... يظهر أن الأ بعد ما دخلش دنيا؟

دسوقى: حاخشها برضك بأنفاسك Prochainement بقى العبد لله يعجبك، بنى آدم ملو هدومه، ثم أنه بلا قافية مسموع.

أبو الدبل: ليه، حضرتك تبقى مين؟

دسوقى: أبقى مين! تعرف تستقرا؟

أبو الدبل: ايه ده؟

دسوقى: الكارت، بلا قافية، كارت فيزيت.

أبو الدبل: كارت فيزيت والا يافطه فيزيت، دسوقى عبد المعين، صاحب فابريقة القباقيب المصرية ليمتد... ما شاء الله، ما شاء الله، وحضرتك جاى تخطب؟

دسوقى: عفارم ع الأ بعد، ما انا حاكم صاحب فابريكة ... آه مستكفى الشروطات، قباقيبى نعم، لكن أرابيسكه، بالك يا مولانا لو ما كانش الا بعد صاحب فابريكة ويليق لجوازة بنت ناس زى دى، ياحفيظ ياحفيظ! كان الأ بعد رمى نفسه تحت ترمواى كان شرب سليمانى، سليمانى ايه، فنيك، ولا فنيك، ميه، بعيد عن السامعين مية نار، موش صاحب فابريكة الا موش صاحب فابريكة دى كمان، دانا كنت اتردم بالحيا، حقه بس الا مش صاحب

فابريكة دى كمان!

أبو الدبل: ياسيدى ومين قال لك مش صاحب فابريكة! دى كانت مصيبة ايه النهاردة! صاحب فابريكة ياسيدى، صاحب فابريكة.

دسوقى: صحيح that is good حيث كده دوس كأنه لم يكن، ثم انك تناولنى الدفتر.

ولا يكاد أبو الدبل يلتقط أنفاسه بعد خروج هذه «الرزية» حتى يدخل عليه مشاغب آخر، هو فى هذه المرة ايرانى:

العجمى: انوار ياهو ... خوش جلدى.

أبو الدبل: الله، ده باين اللى فاتو أرحم، خير يا أفندم.

العجمى: طلعة بهية، زهية، حضرة فارسية، امان قدومية، أمير نازية أعظم حضر تلرى.

أبو الدبل: يا نهار أسود، لا، لا، لا، كله الا السوريانى.

العجمى: صفا أولان شوك دف جانم بيوك كيم بشارة بشوك أفندم لوكاندة أمان أمان، أوشه شيتيوك قدوم أمير سلاله يزرحم هرير.

أبو الدبل: هرير ايه يا أخويا، لا حول ولا قوة.

العجمى: حفيد أخلاف أسلاف انو شروان كسرى.

أبو الدبل: كسرى؟ طب ما تقول كده م الصبح، يحنن عليك.

العجمى: اخرس قطع لسانك، منحس مظفر.

أبو الدبل: يا شيخ! بس بقى لاتولك.

العجمى: هاى، وقاحة، اهانة، أمير يندر قيروان؟

أبو الدبل: ديهدى، مستعفى روحك ياسى قيروان؟ يعنى ارزعك ع الأرض دلوقت.

العجمى: هاى سكلجى، بكلجى، عصبجى، محتقر لوكندجى.

أبو الدبل: أنا فى عرض النبى.

العجمى: اضرب أنا؟

أبو الدبل: ياسيدى حرمت، أبوس ايدك.

العجمى: اتفوه، حيوان.

أبو الدبل: يانهار اسود، وأنا كان مالى ومال الغلب ده النهاردة؟

وواضح مما تقدم أن جوهر الشخصية التى تطور اليها كشكش بك فيما بعد يكمن فى «أبو الدبل» الغشيم المتعافى، الذى تتوالى عليه المصائب، فتارة ينشط لملاقاتها، وأخرى يستنيم، وهو باستمرار مسحوق، مضيق عليه، نافد الصبر، متحفز، وهو دائما طيب القلب «نباحه أقوى من عضته» كما يقول الانجليز، فى وصف شخصية الجعجاع.

غير أن «أبو الدبل» يفقد هذه الصفات جميعا، ويرتد مجرد تابع متآمر، لا هم له الا تنفيذ تعليمات الأمير الايرانى، وذلك حالما يظهر كشكش بك فى الميدان مصحوبا بتابعه

زعرب. هنا يسلب سحر العمدة الخفيف الظل، الجعجاع الخواف هو الاخر، شخصية «أبو الدبل» كل حيويتها، ويؤكد الحاضر تفوقه على المستقبل. يدخل كشكش بك فتظنه مجموعة الراقصات الفاتنات الامير الايرانى المنتظر، ويهتفن جميعا بحياته ويعجب كشكش بك مما يجرى ويسأل تابعه:

كشكش: جرى ايه ياواد، اللهم اجعله خير.

زعرب: ما انت قلى العين يا جناب العمدة.

كشكش: بيه بيه بيه! خشينا الدنيا ياوله، لازم هم دول النمايس اللى مواعدنا بيهم عمك «أبو الدبل» ياوله؟

زعرب: ايوه يا جناب العمدة.

Vanca: Attention, un deux trois.

Tous: Vive Vendicator.

كشكش: طور ازا« يعنى؟ وده استفتاح ايه ده؟؟

Vanca: Soyez la bienvenu M. Vendicator.

كشكش: وبعدين بقى فى الكلام الفارغ ده.

Vanca: Noous sommes tous a votre addresse, M. Vendicator.

كشكش: ولسه برضك بتقول لى طور، يعنى أطبق دلوقتى فى زمارة رقبتك؟ يعنى أجيب خبرك دلوقت يعنى؟ أموت فى كده يا فرفورة، واد يا زعرب يا وله.

زعرب: أفندم.

كشكش: شوف يا واد الجلد المكن اللى فى غاية الاجلاسيه ده.

Eliane : M. me fait l'honneur de parler?

كشكش: آه يانى، يا قلة اللسان يا أخواتى، ودى، وى، مازمازون.

Eliane : Je prie M. de bien vouloir croire a notre devoument.

كشكش: وعدى عليك ياللى مانيش فاهمك أبدا.

Eliane : Et notre attachment a la personne auguste de la princesse Amar El Dir

كشكش: ايوه كده بالعربى، يا مشمشية خالص.

Lolite: Nous sommes les devoues de la famille Fadl-Allah.

كشكش: فضل الله؟ فى أمان الله! واهه التانية روخره اتشاهدت يا وله.

زعرب: ايوه، عفارم على سعادتك يا جناب العمدة.

Lolita : Altesse!

زعرب: تيس؟ تيس ازاى يا بت انت؟

كشكش: اخرس ياوله.

زعرب: دى بتقول على جنابك تيس يا جناب العمدة.

كشكش: ما يضرش يا وله.

زعرب: ما يضرش ازاى بس؟

كشكش: ايوه، تحيتهم كده، ده كلام ما تفهموش انت.

وتخرج مجموعة الراقصات بعد التحيات «التيسية» المختلفة، التى يتقبلها كشكش بك راضيا حين تأتى من الجميلات ويغضب لها حين تخرج من فانكا، رئيس الراقصات، لانه رجل! ثم تدخل مجموعة الشخصيات التى رأيناها من قبل:

المحامى: ياذا السيادة البهية.

كشكش: بهية؟

دسوقى: مرحب! تلتميت سجادة على عيونك.

كشكش: الاشيا معدن، بقينا فى خان الخليلى، ايه يا أخويا الجوز الهزؤ دول؟

المحامى: انه بناء على ما نشرتموه سعادتكم فى الجرائد...

كشكش: مين؟ احنا؟!

المحامى: اتقدم اليكم بالشروط التى تطلبونها، ملتمسا، راجيا، مؤملا، مستقتلا أن تنظروا الى بعين الاعتبار.

كشكش: بعين الاعتبار؟ أمال احنا ناظرين لك بعين الصيرة؟

المحامى: هذا ودمتم، افندم.

كشكش: عظيم قوى، فهمت ياوله؟

زعرب: أبدا ...

دسوقى: ومحسوبك شرحه.

كشكش: تنورنا خالص.

دسوقى: تصدق بالله يا حضرة، ان ما كنتش بلا قافية شرفت النهاردة، يا ستار! (يدخل العجمى).

كشكش: ما تفوتنيش يا واد يا زعرب.

دسوقى: لو ما شرفتش معناها ... اف، اف، اف.

كشكش: مسلح يا وله؟

زعرب: ايوه يا جناب العمدة.

دسوقى: كان الأبعد وحق من خلقك اختل، اتقندل اتدهول، اتنيل، الا ما كنتش شرفت، ما كنتش شرفت!

كشكش: لا حول ولا قوة، يا جدع الله يهديك ما ادينى شرفت[1]

دسوقى: that is good حيث كده، دوس كأنه لم يكن.

العجمى: امان يا ربى، خلقه فارسية، أما عجيبة والله. (لزعرب) افندم سكرتير طلعة بهية، زهية، حظرة أمير أعظم حضر تلرى؟

زعرب: خبر اسود!

(١) لحظ التطابق فى التصرف كل من أبو الدبل وككش بإزاء دسوقى

كشكش: جرى ايه ياواد ؟
زعرب: الحقنى، تعرفشى مالطى يا جناب العمدة؟
دسوقى والمحامى: عمدة؟!
كشكش: مالطى ايه، جاك البلا، ما إنك بليه، اوع كده، وانا اكلمه: نعم؟
العجمى: طلعة بهية، وزهية، حظرة أمير أعظم حضر تلرى.
كشكش: ايه؟...
(يتكرر كلام العجمى وسؤال كشكش وتعليقه ثلاث مرات)[١]
زعرب: فهمت ايه يا جناب العمدة؟
كشكش: ولا حاجة ياوله ... فوت بنا من هنا فوت.
المحامى: بكل تأكيد مش هوه ... على فين وال eponser
كشكش: eponser فى عين أبوك منك له مجانين صحيح .
العجمى: اخرس حيوان.
كشكش: بس اقتصر انت راخر.
العجمى: هاى حيوان، انت مش أمير.
كشكش: طب اتليس بقى لاعدمك.
العجمى: سكلجى، بكلجى.
كشكش: خبر اسود ، جاى، الحقنى ياواد يا زعرب جاى[٢].

وتتطور حوادث المسرحية من بعد بطريقة الحواديت المعروفة فى الف ليلة وفى المسرح الاستعراضى عامة، فيجد كشكش بك نفسه فى مقبرة فرعونية محاولاً انتزاع جوهرة قديمة من آدمى متظاهر بأنه تمثال، ويخرج من المقبرة وقد صحبه تهديد واضح من الكاهن بأن يعيد الى المقبرة عصا سحرية سرقها غيره فى موعد أقصاه ثلاثون يوماً وإلا جاءه الموت من حيث لا يحتسب.

ولا يبقى فى المسرحية ما يهمنا بعد هذا إلا المشهد القديم قدم الكوميديا الشعبية المكتوبة، وهو الذى يتهيأ فيه كشكش بك للزواج من ابنة الأمير الايرانى، فلما تأتى اللحظة الحاسمة، ويرفع النقاب عن عروسه يجدها عدوته اللدودة الشمطاء أم شولح!

وهو مشهد يذكرنا على الفور بابن دانيال.

المهم أن المسرحية تسجل ذلك النزوع فى نفس الريحانى إلى التخلص من قناع كشكش، فهو كما رأينا يقدم بديلاً ـ ولو مؤقتاً ـ مع العمدة المهزار، وهو فى الوقت ذاته يطور من

(١) فى الكوميديا المرتجلة كثيرا ما تقضى التقاليد بتكرار المشاهد ذات الطابع الغريب ثلاث مرات... دائما ثلاث مرات، لا أقل، ولا أكثر. (٢) وهذا تطابق آخر فى موقفى كل من كشكش وأبى الدبل بازاء العجمى: الشجاعة الفارغة ثم الانكسار. ان الشخصيتين وجهان لشيء واحد.

كشكش بك بدرجة ملحوظة، بحيث يقترب العمدة من امتداده المستقبلى، ويحدث تطابق بين الحاضر ومشروع المستقبل.

❊❊❊

فى عام ١٩٢٨ أخرج الريحانى مسرحيتين أخريين، تعتمد كل منهما على شخصية كشكش بك، وإن اختلف الموقف من العمدة المهزار. فمسرحية «آه م النسوان» مثلا تعود عودة تامة الى كشكش بك التقليدى، وتصور تحككه القصير النظر بالفاتنات الأجنبيات، اللواتى يتخذنه مجرد وسيلة لبلوغ اغراضهن، ثم يلفظنه دون ندم أو اعتذار فينتهى به الأمر الى العودة الى كفر البلاص.

وهذه المسرحية بالذات ضعيفة البناء، ليس فيها ما يلفت النظر من وجهة نظر الدارس لكوميديا الريحانى سوى الفصل الثالث، الذى يعود فيه كشكش بك الى قريته، ليقاسى الأمرين على يد حماته أم شولح، وحماه الشيخ ينسون، ودائنه صاحب البيت، حتى يضطر فى النهاية الى التظاهر بالموت، وهنا ينشأ مشهد هزلى ممتاز، تشترك فيه شخصيات الكوميديا الشعبية التقليدية: الحماة الطويلة اللسان القاسية، التى تنقلب رحيمة عطوفا إذا ما أصاب زوج ابنتها مكروه حقيقى. والشيخ ينسون الذى يتكلم بالفصحى، فيستدعى النكات المتوالية على طريقته غير المفهومة لدى العامة. وصاحب البيت الذى لا ينال حقاً ولا باطلاً من العمدة صاحب الحيل والأفانين، والرجل الفتوة كثير الكلام، قليل العمل، الذى تعرفه كوميديا جورج دخول الارتجالية باسم الأبضاى ـ وان كان هنا مصريا لا شك فيه.

أما فى المسرحية الأخرى «ابقى اغمزنى» فان كشكش بك يتحرك فى القاهرة وحدها، وهو هنا يتقدم خطوة أو أكثر نحو شخصيته «الغلبان المقاوح» التى استقر عليها الريحانى فيما بعد، بحيث يصح القول بأن الريحانى يستخدم شخصية كشكش بك فى هذه المسرحية كمجرد وعاء لتخليق واستكمال شخصيته الجديدة.

وكشكش بك هنا كان يعمل فى طابونة، ثم توسط له أولاد الحلال فعمل كاتباً لدى محام، وهو لا يزال هزأة ومضحكة الكل فى الفصل الأول، ولكنه سرعان ما ينتقم لنفسه، إذ يحدث له التطور المفاجىء الذى أصبح تقليداً فى كوميديا الريحانى من بعد، فيكسب آلاف الجنيهات فجأة، بعد أن تقع فى يده أسهم فى احدى الشركات تفوز بالجائزة الأولى. وهنا يتحول كشكش بك المدهوس المطحون، إلى شخصية عالية الصوت، فهو صاحب عزب وعمارات، وخصومه السابقون يتسابقون لارضائه، بينما يمضى هو فى اذلالهم. ومع هذا فالمسرحية لا تستغنى عن عنصر الرقص، فنجد فيها مواضع تستخدم هذا العنصر الترفيهى، وان كان لا نص هنالك على تفاصيل لهذا الرقص.

ويلفت النظر فى المسرحية بدء ظهور شخصيات جديدة فى مسرح الريحانى: شخصيتى الزوج والزوجة المتنازعين دائماً: إن قال الزوج يمين قالت الزوجة شمال والعكس، ثم ظهور ابن

الذوات المدلل الذى تفسده أمه بكثرة التدليل، بينما يحتج أبوه ـ عبثا ـ على هذا التدليل.

وهناك أيضاً معرض الشخصيات الغريبة الذى نجده فى الفصل الثالث، إذ تتوالى مجموعة متنافرة من الناس كل يدعى أنه قريب أو نسيب لكشكش بك، وذلك بعد أن يذيع بين الناس أمر الثروة المفاجئة التى هبطت عليه. إذ ذاك يتوالى على كشكش: حسين، بائع الكفته البلطجى، الذى يهدد كشكش بالذبح إن لم يعترف بأنه قريبه الفعلى. ثم شخصية الإيرانى الذى رأينا نموذجاً من عنجهيته وسرعة لجوئه الى الضرب فى مسرحية «جنان فى جنان» ثم شخصية الأستاذ التقليدية، الذى يتكلم الفصحى فيستفز الناس الى التندر به. وجميع هذه الشخصيات وطريقة عرضها بأزيائها ولغاتها وطرق تصرفها المتباينة، واستخدام هذا كله وسيلة للاضحاك ـ كل هذا من تقاليد الكوميديا.

وإذا كان الريحانى قد تنازل نهائيا فى مسرحية «أموت فى كده» عن كشكش بك بكل مقوماته الماديه[1] الجبة والعمامة واللحية، وبعض من مقوماته النفسية، مثل السذاجة المفرطة، فهو انما فعل هذا لأنه كان قد نجح أخيراً فى خلق الشخصية التى يرتاح إليها قلبه، شخصية الطيب القلب، الملطشة، الملاوع، الذكى، المخلص، الذى لا يتنازل عن مبادئه الاساسية فى الحياة مهما فعلت به الأيام، ومهما غدر به الناس.

وهو فى مسرحية «اموت فى كده» (عام ١٩٣١) يظهر فى ثوب الشخصية الجديدة باسم عنانى، بائع اليانصيب الجرىء، الذى يعمل قرب صالات اللهو، ويعرف بحكم عمله، كثيراً من خفايا السادة عملاء الصالات وفضائحهم الظاهرة والمستترة. وحين تبدأ المسرحية، يدخل عنان هذا كالاعصار الى بيت الغنى المتلاف سليمان بك أبو رابية، ويجزل له فى الشتائم المضحكة، ويعرض عليه أفانين القول الجرىء الذى لا يملك له سليمان بك رداً. وذلك ان عنانى إن كان جريئا فهو كذلك خفيف الظل يعرف متى يهجم، ومتى يتراجع، وهو الى هذا طيب القلب وأمين الى درجة مذهلة: يعيد إلى سليمان بك خاتما ثمينا كان الأخير قد فقده فى مشاجرة حول غانية اصطحبها الى منزله قسراً، رغم مقاومة عشيقها الدائم جنكيز بك.

وما أن يدخل عنانى بيت سليمان بك حتى تتوالى الأحداث المضحكة التى تجعله يتقمص شخصية وراء أخرى، إن جنكيز بك يخطىء فيظنه سليمان بك أبو رابية، غريمه الذى لم يتبين ملامحه فى الليلة السابقة لان كلا من المتنازعين كان فى حالة سكر بين. وعلى الفور يضطر عنانى الى أن يتقمص شخصية سليمان بك طالما أن جنكيز موجود، ويسكت سليمان بك على هذا، لأن جنكيز جاء يقتل غريمه، وعلاوة على هذا فإن عنانى يقوم له بمهمة الدرع الواقى.

وتدخل زوجة سليمان بك مفاجأة ـ وكانت مسافرة فى ضيعة زوجها ـ فيضطر عنانى إلى

(١) وان لم يتنازل عن الغناء «آخر الفصل الثانى» والرقص فى أوائل الفصل الثالث.

تقمص شخصية أخرى، هى شخصية قلدس، الغنى الصعيدى، صديق سليمان بك الروح بالروح، وسبب هذا التقمص أن سليمان كان فى الليلة الماضية وطوال صباح اليوم قد احتفظ لنفسه بعشيقته نوسه، ولابد من تفسير لوجود نوسه هذه، يتقدم به للزوجة.

وعلى الفور يصبح عنانى قلدس بك، وتصبح نوسه زوجته. وتمضى حوادث المسرحية على هذا النحو المضحك من التعقيد، ويزداد تشابكها، حين يطب ـ فجأة أيضا ـ كل من قلدس بك الحقيقى وزوجته، ويتبين للجميع أن عنانى لا هو سليمان أبو رابية ولا هو قلدس، فيضطر الزوج العربيد إلى ان يعترف بالحقيقة لزوجته ويطلب العفو ويعد بأن ينصلح حاله من بعد.

هذه هى المسرحية التى خرج بها نجيب الريحانى من اهاب كشكش بك وسلك لنفسه عن طريقها شكلاً جديداً، ونهجاً واضحاً التزمه فيما تبقى من مجراه المسرحى. ونلاحظ هنا أن الريحانى قد استكمل مجموعة الشخصيات التى ظلت تظهر فى مسرحياته التالية.

هنا نجد لأول مرة[1] شخصية الخادمة الشامية العجوز، السليطة اللسان، المخلصة لمخدوميها، بين نساء ورجال، التى هى فى الواقع وبحكم طول مدة خدمتها، قد أصبحت واحدة من أفراد الأسرة واسمها كتورة. والريحانى يستخدمها فى عدة أغراض، فهو، أولا يتندر على لهجتها الشامية، ويمتع متفرجيه على حساب ما يرد فى هذه اللهجة من ألفاظ وتعبيرات وأصوات غريبة، وهذا تقليد قديم من تقاليد الكوميديا الشعبية، قديم قدم ابن دانيال ويعقوب صنوع.

وهو ـ ثانيا ـ يستخدمها طرفا ثانيا أمام عنانى فى فواصل الردح التى لا تستغنى عنها الكوميديا الشعبية بحال، والتى وجد الريحانى انه ـ هو الآخر ـ لا غنى له عنها. كما انها تشترك فى تطوير قصة المسرحية بما تخفى وما تعلن من أسرار، على طريقة خادمات موليير الشهيرات.

وفى المسرحية كذلك شخصيتا: قلدس بك، وحرمه دميانة، والريحانى يستخدمها للتندر على اللهجة الصعيدية، وعلى أحوال الصعايدة عامة، وعلى أحوال الاقباط منهم بوجه خاص.

وقد رأينا فى بابة ابن دانيال المسماة «الامير وصال» ان هناك شخصية لكاتب قبطى يتخذها المؤلف مادة للفكاهة. ويبدو أن هذا التقليد قد استمر فيما بعد، ففى مسرحية المحبظين التى أوردها ادوارد لين وقال انها مثلت أمام محمد على باشا بمناسبة ختان انجاله، نجد أيضا الكاتب القبطى الخرب الذمة موضوعا للفكاهة.

وسنجد أن الريحانى قد واصل متابعة هذا التقليد فى أكثر من مسرحية من

(١) لأول مرة فى مجموعة مسرحيات الريحانى التى وصلت إلى.

مسرحياته: «لو كنت حليوه مثلا». كذلك استخدم الريحانى ثنائى الزوج البلدى المحدث النعمة، وزوجته المتطلعة، كثيرة التفاخر، المغرمة بترديد الالفاظ الأجنبية، التى لا ينقطع شجارها مع زوجها، وذلك حين أدخل على حوادث المسرحية شلضم وزوجته زليخة، وهما حما وحماة سليمان بك أبو رابية، ووالدا زوجته بهيجة.

ونلاحظ فى هذا الصدد ان الريحانى قد زوج أم شولح التى رأيناها فى مسرحية «جنان فى جنان» من التاجر محدث النعمة حسين، الذى رأيناه أيضا فى المسرحية ذاتها، واسمى أم شولح زليخة، وزوجها شلضم، وذلك فى عملية لم الخيوط، وتجميع المواد الماضية التى رآها تصلح لبناء كوميدياته الجديدة.

وفى مقابل عنانى، وضع الريحانى شخصية زوجته السابقة بنت البلد «نكش فكش» التى تزوجها عنانى ولكنها هجرته وهربت مع شاب يعمل مبيض نحاس. ثم عملت مطربة من بعد، واتخذت اسم «دلال» وتصادف ان وجدها عنانى فى هيئتها الجديدة، فأطلق عليها فاصل الردح التقليدى الذى يدور حول الأصل المتواضع والحاضر المزعوم. وأقول تقليدى لان الريحانى سبق له أن استخدم هذا الموقف: بنت البلد التى تتطلع الى ما هو أعلى منها، وابن البلد الامين لموقفه وطبقته، وذلك فى مسرحية «البرنسيس» كما انه سيستخدمه فيما بعد فى مسرحيات أخرى. ذلك أن هذا خيط رئيسى من خيوط كوميديا الريحانى يعبر به عن أصالة ابن البلد مهما تغيرت من حوله الظروف صعودا أو هبوطا.

يبقى فى الشخصيات بعد هذا المثلث الفرنسى الذى ينتظم الزوج: سليمان بك أبو رابية وزوجته الغيور بهيجة وعشيقته العصرية الرقيقة - طالما هى لم تستثر - الشرسة كنمرة حين تغضب، واسمها نوسة. وهذا المثلث أصبح أيضا جزءا هاما من مسرحيات الريحانى، ومن المسرحيات التى تعتمد - بدرجات متفاوته - على مسرحيات البولفار الباريسى. ثم شخصية العمدة الشيخ زعبلاوى، ووجودها فى مسرحية استغنى فيها الريحانى عن شخصية العمدة كشكش بك، يثير نقطة تكنيكية طريفة.

ذلك ان الريحانى يستخدم العمدة كصمام امان، أو اجراء احتياطى، يحاول أن يرضى به ذلك الفريق من متفرجيه الذى اعتاد ان يجد كشكش بك عمدة مهزأ وملطوشا بالاكف، ومسخة بين الجرسونات والراقصات ورواد الملاهى. فهو يطلق العنان لشخصيته الجديدة عنانى، وعلى سبيل الاحتياط يدخل العمدة ليكون فدية يقدمها لبعض المتفرجين فى سبيل أن يخفف عنهم وقع صدمة اختفاء كشكش بك. هذا، والعمدة يقوم بتصرفات كشكش بك البلهاء، التقليدية، ولكنه يفتقد بالطبع خفة دمه. والطريف ان الريحانى يحدث بين عنانى وأصله السابق هذا مواجهة لطيفة، وذلك فى آخر المسرحية. فقد ضاعت من العمدة محفظته بعد سكرة كبيرة فى الليلة الماضية، وهو يتهم بائع اليانصيب عنانى بأنه نشلها، فيدور إذ ذاك بين عنانى وأصله هذا المشهد الطريف:

العمدة: (داخلا) تعالى هنا يا مخسوف لما أقرض زورك، أنا تخطف منى محفظتى

ولا اخطفش عمرك؟

عنانى: اختشى يا أقول لك ياعجل السيد انت راخر محفظة ايه ياجلنف؟

العمدة: وبتشتمنى يا حرامى يانشال يا أبو صوابع زى الكماشة؟

عنانى: اعمل فى ده ايه يعنى؟

خادم: (داخلا) اسمع يا شيخ زعبلاوى ... ايدك على الحلاوة، اتحفنى، أما عندى لك حته خبر!

العمدة: قول لى، اخلص، جانى تلغراف مفرح من البلد؟

خادم: لا تلغراف ولا سينماتوغراف، اسمع، المحفظة اللى ضاعت منك جلدها لونه ايه؟ زى دى؟

العمدة: ايه، يا متولى! محفظتى!

خادم: النهاردة الصبح واحنا بننفض الاودة بتاعتك وبنشيل المراتب من ع السرير، لقيناها محشورة بين السوستة وبين المرتبة التحتانية.

العمدة: يا خبر زى بعضه يا عنانى، عدم المؤاخذة ياعنانى[1].

عنانى: بعد ايه عدم المؤاخذة يابارد.

العمدة: معلهش لك حق.

عنانى: يا دون...

العمدة: معلهش، لك حق، اتفش ...

عنانى: يا بهيم ولا بس فوق الحوافر جزمة.

العمدة: وهو كذلك، لك حق.

وآخر ما تثيرة المسرحية من تعليق، يتركز حول شخصية عكوش، الطالب بمعهد التمثيل الأهلى، أعنى كونسر فتوار ايجبسيان.

وإدخال هذه الشخصية فى المسرحية يسجل تنبه كوميديا الريحانى الى الظواهر الاجتماعية المحيطة، والتحفز لنقدها. فضلا عن انه - على المستوى الشخصى - يتيح للريحانى فرصة الهجوم الكوميدى اللاذع على منافسه القوى: مسرح الدرام، الذى كان يقدم بنجاح حوالى هذا الوقت، كما تقدمت الاشارة، وعلى معهد التمثيل الذى كانت عاصفة قوية قد قامت حوله، ودار نزاع مرير بين خصومه وأنصاره حول الغائه أو بقائه، انتهى بالالغاء الفج.

وكان الريحانى قد استفتى فى أمر المعهد، فأمسك العصا من الوسط، لم يقل بالالغاء ولم يشر بالابقاء. ثم عاد الفنان الكوميدى الى دنياه الخاصة، فوجد فى المعهد وفن تمثيل الدرام مادة خصبة للفكاهة قرر أن يستخدمها على النحو التالى:

---

(١) يتكرر هذا الاتهام الظالم فى مسرحية: استنى بختك.

يدخل عنانى فيجد عكوش مشغولا بالقاء مقطوعة تمثيلية من نوع الدرام:

عكوش: أيتها الملائكة: انشرى أجنحتك البيضاء وظللى جثمانها الطاهر، لقد كانت حملا وديعا، افتحى أبوابك أيتها السماء وأستقبليها يا أشعة الشمس، آه، فقدتها، فقدتها الى الأبد، آه.

عنانى: خبر اسود! ايه الحكاية؟ هوه ايه يا اخويا اللى فقدتها؟ انما ده يبقى مين؟ يكونش قريب سليمان بك؟ يا حفيظ ده هالك نفسه من العياط، ياسيدى الافندى، ولا مؤاخذة حاجة بتوجعك؟

عكوش: لقد ماتت، ماتت، ماتت (يبكى).

عنانى: ايه؟ ماتت؟ لا اله الا الله، معلهش، ما يجيش منه، دى أعمار، ودى أحوال الدنيا، مين هيه اللى ماتت يا ترى؟ أمر ربنا، ما تزعلش روحك، كانت صغار المرحومة؟

عكوش: فى الرابعة عشر.

عنانى: ياولداه! حاجة توجع، الله يكون فى عونك، دنيا وحشة، سن ١٤.

عكوش: ماتت ميتة أليمة.

عنانى: ياولداه! وكانت عيانة المرحومة والا ... ؟

عكوش: اشتد بها الداء، وطغى عليها المرض، وكم تأوهت ولا رحيم، وكم صاحت ولا مغيث، فأخذت روحها وهى تصرخ فى طلب الماء، كوبة من الماء ما نالتها المسكينة، فأسلمت النفس الأخير وهى عطشانه.

عنانى: يا حفيظ يارب، سلام قولا من رب رحيم، ده شىء يقطع القلب، كباية ميه ما تطلهاش؟ ما فيش ليمونادة؟ ما عندهمش حنفية؟ الله يجازيهم!

عكوش: لهفى عليك ايتها الراحلة، تموتين وأنت تصرخين من ألم العطش والجوع، كسرة خبز، كسرة خبز فقط، وفقط كسرة خبز يابسة، تنالها الكلاب فى الطريق، ينالها الشحاذون، وأنت يا زهرة البساتين قضيت نحبك تتلوى احشاؤك من الفاقه، وفاضت روحك وأنت تصرخين: كسرة خبز، يا أيها الرحماء! حرمت حتى من العيش، لهفى عليك (يبكى) آه، آه.

عنانى: يا لطيف ألطف! حاجة تصعب على الجماد، ياسيدنا الافندى، من فضلك، أنا راجل قلبى ضعيف تموت جعانه يا اخواتى؟ ينعل أبو دى دنيا، شقة عيش ما تطلهاش؟ الله يرحمها، ويجعل أراضيها الجنة، وعن اذن حضرتك ... هيه تبقى مين بقى؟

عكوش: هى ... هى ابنة شرلمان.

عنانى: شرلمان؟ الله يصبر قلبه! دى لازم من العائلات الكبيرة، صعبان عليه شرلمان ده! انما شرلمان ده، أنا زى اللى سمعت عنه!

عكوش»: آه، وكمان آه، وداعا ايتها الحياة، سأموت، انتهت الرحلة، انتظرينى فى المساء، ها أنا صاعد اليك، اننى ملاقيك، وداعا يانور السماء، ان عينى لن تراك بعد الآن (يبكى) آه، آه، آه.

عنانى: يانهار اسود! الراجل ماله؟ ودى مصيبة ايه اللى ما كانتش ع البال دى،

ياسيدنا الأفندى، يا أخينا، فوق انا فى عرضك، أنا جتتى اتلبشت، نشادر يا عالم، اتير ياوليه ياكتوره، الراجل بيرفض، ياسيدنا الافندى، ياحضرة الفاضل (يأخذه بين ذراعيه) انت يا أخينا: ما هذا السكوت؟

عكوش: (يتنبه) واه، واه!

عنانى: ينعل أبو دمك، واه ايه وبتاع ايه؟ طلعت على جتتى البلا، فوق لنفسك شوية، فوق، الموت علينا حق يا أخى، البقية فى حياتك وخلاص. هوه مش مخلف غيرها شارلمان ده؟

عكوش: (يقبض على زور عنانى).

عنانى: دهده، زورى ياسيدنا الأفندى.

عكوش: آه، آه.

عنانى: يانهار اسود، ياهوه، يا عالم، ياللى هنا!

عكوش: انت الجانى وسوف أقتلك شر قتلة، كما جنيت عليها يا شقى.

عنانى: الله! الراجل حصل له جنون، يا جدع انت اعقل، مين هوه الجانى ياطور، أنا عنانى، عنانى.

عكوش: (يخرج مطواه) بحد هذا السيف سأقطعن جسدك إربا إربا.

عنانى: لا، لا، لا، دى حاجة وحشة، الراجل ده عنده نوبه عصبية بطالة خالص، يانهار اسود، جاى ياهوه، انت ياسليمان بك، انت ياوليه، يا عالم، يا ناس، الحقونا (عكوش يضحك).

عكوش: اتمنى ما اكونش أزعجتك!

عنانى: يخرب بيت أمك، بس انت مزعل نفسك زيادة عن اللزوم، هيه المرحومة ماتت قريب؟

عكوش: من خمسمائة سنه ...

عنانى: بس؟! من خمسمائه سنة بس؟ وبتعيط عليها لدلوقت حضرتك؟ وفاكر انك عاقل؟

عكوش: اهى دى البراعة فى التمثيل.

عنانى: تمثيل؟!

عكوش: محسوبك، ولا فخر، الأستاذ عكوش الطالب بالمعهد التمثيلى الأهلى: كونسر فتوار اجبسيان، ودى القطعة اللى انتخبتها علشان القيها فى الامتحان النهائى.

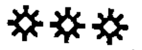
❋❋❋

ترتبط مسرحية «اموت فى كده» بمسرحية «البرنسيس» ـ التى كانت المحاولة الأولى لكتابة الكوميديا الانتقادية فى مسرح الريحانى ـ بأكثر من رابطة. هناك البطلان فى كل منهما، وأحدهما ـ عنانى ـ هو توضيح وتطوير لشخصية الآخر: حسنين. وهناك موضوع تعلق البطلين بفتاتين من بنات الشعب تحاول كل منهما أن تتجاوز حدود طبقتها بالتطلع الى ما هو

أعلى، فتحظيان بمقت البطل، الذى يبقى أمينا لطبقته ولوضعه الاجتماعى، فلا تلبث البنت فى كل مسرحية أن تصحو لنفسها، وتنضم الى حبيبها، وتعود الى طبقتها. وهو موضوع ظل يشغل الريحانى ويراوده، حتى عاد الى استخدامه بطريق انضج وأكثر اقناعا فى مسرحية «حكاية كل يوم» التى نتحدث عنها من بعد.

غير ان مسرحية «اموت فى كده» تمتاز عن «البرنسيس» بعلو النبرة الانتقادية فيها، ان حسين وحبيبته عيوشة فى مسرحية «البرنسيس» لا ينقدان الطبقة العليا، وانما يكتفيان بتأكيد انتمائهما لطبقتهما، وحبهما لما تمثله هذه الطبقة من قيم، رغم فقرها وشقائها، والنغمة التى يصدرها الاثنان تتلخص فى عبارة: «انتم فين واحنا فين!» وهى تعبير عن الانكسار والاستخذاء امام الطبقات العليا.

أما فى مسرحية «أموت فى كده» فإن السادة يتعرضون لنقد واضح، من كل من عنانى وكتوره الخادمة اللبنانية غير أن هذا النقد لاذع فقط وليس ثورياً، هدفه أن ينتبه السادة إلى اخطائهم فيسارعوا إلى اصلاحها. وهذا هو الموقف الذى ظلت تلتزمه كوميديا الريحانى من الوضع الاجتماعى حتى النهاية، وهو موقف شكل لهذه الكوميديا صيغتها الفنية، ورسم حدود قدراتها وتطلعاتها، وجعل بطلها الدائم، الغلبان المدهوس، الكثير الكلام، القليل البخت، يعرض موقفه عرضاً واقعيا فى الفصل الأول، ثم ينتابه تغيير اجتماعى مفاجىء فيما يتلوه من فصول، يلقى به فى أحضان السادة، محباً أو زوجاً، أو وارثاً لثروة جاءته من حيث لا يحتسب، ولكنه مع هذا متمسك بقيم الطبقة التى جاء منها، حريص على تأكيد هذا، فيصبح والأمر كذلك مندوباً للطبقات الشعبية لدى السادة، يؤكد لهذه الطبقات حقها وقدرتها على العيش كما يعيش الأكابر، وهكذا يتمتع الفقراء بثروة الاغنياء، ولا يهتز الكيان الاجتماعى ويبقى باب الأمل مفتوحا، بطريقة فردية. لكل سعيد الحظ فى أن ينتشله القدر من الوهدة ليضعه فى القمة.



الفصل التاسع

الريحاني: الهزل يتحول إلى كوميديا

فى عام ١٩٣٢ أراد الريحانى أن يدعم الخط الكوميدى الانتقادى الذى بدأه ـ بقوة ـ فى مسرحية «اموت فى كده» فقرر أن يتخلص من المشوقات والمشهيات التى حفلت بها تلك المسرحية: من شخصيات غريبة، ولهجات متنافرة، وانغماس فى قصص الحب غير المشروع، وحياة الليل، ومغامرات الغرام، والرقص والغناء، وأن يتجه من فوره إلى لب الكوميديا الانتقادية بلا تحابيش.

وكان قد قرأ مسرحية لكاتب فرنسى اسمه «مارسيل بانيول» بعنوان «توباز»، فأعجب بها كثيراً، ووجد فيها ضالته، إذ أن المسرحية الفرنسية تدور حول مدرس متواضع خجول، شديد الشرف، لا يتنازل عنه مهما كانت الظروف، أى الشخصية ذاتها التى كان الريحانى يقدم للناس فنه من خلالها. ويجد المتعاملون مع المدرس الفرنسى أن هذا الشرف شديدالوطأة عليهم، فيقرروا طرده من المدرسة، ومن ثم يقع المدرس بين براثن عصبة من الاشرار، ويصبح من بعد أداة لهم، وينجح فى عمله الجديد بفضل تأييد عشيقة زعيم العصابة له، فينال نيشاناً تقديراً له، ويثق بنفسه، ويصبح مجرماً لطيفاً، هادىء الأعصاب لا يتردد فى عمل شىء، ولا يؤاخذه ضميره على شىء.

من هذا الموضوع اقتبس الريحانى مسرحيته «الجنيه المصرى» التى تدور أحداثها حول مدرس إسمه ياقوت افندى متواضع، خجول، شديد الشرف، يعمل فى مدرسة أهلية، ويصر على أن يقول الحق، الحق وحده مهما كانت النتائج، فينتهى به الأمر إلى الطرد من المدرسة، والفقر والتشرد.

ويكسب ياقوت قوته من بعد بإعطاء دروس خصوصية لتلميذ صغير تعمل خالته شريكة لمدير شركة خرب الذمة ويحدث أن يطرد هذا المدير مساعداً له كان يسهل له عملية نهب أموال الشركة عن طريق التدليس والتزوير، فيقع ياقوت أفندى تحت إغراء كبير وخطير - بالمال حيناً وبمفاتن الخالة حينا آخر - حتى يرضى بأن يلعب الدور القذر الذى كان يلعبه المساعد المطرود. ويأخذ ياقوت أفندى فى الاندماج التدريجى فى اللعبة القذرة، ولا يلبث أن يسيطر على وقائعها، ويصبح المدير الحقيقى للشركة، ويقرر أن ينفصل عن المدير وشريكته ويفتتح له مكتباً خاصاً، ويتحول إلى رجل مجتمعات برىء، ومجرم لطيف هادىء الأعصاب، لا تطوله يد القانون، لأنه يحسن تدبير كل شىء. وفى النهاية يخسر ياقوت أمواله الحرام كلها فى البورصة، ثم يعود إلى حياة الشرف من جديد.

هذا هو الموضوع الجرىء الذى قرر الريحانى أن يقدمه على المسرح، دون أن يحسب حساباً لقدرة جمهوره على ابتلاع هذه الحبة المرة كلها، بلا غلاف واق وسميك من السكر.

إنها كوميديا مرة، تهاجم النظام الاجتماعى من أساسه هجوماً وحشياً، وإن بدا هادئاً على السطح، تسب المجتمع كله وتقول له: إن الفقير لا يملك أن يعيش شريفاً، وإن المجتمع لا يقدر إلا اللصوص، وأصحاب الأموال، وإن الذكاء لا يعترف به أحد إلا إذا وضع فى خدمة الإجرام. هى كوميديا ثورية ساخرة من النوع الذى قدمه «شارلى شابلن» من بعد فى فيلم «مسيو فردو» حيث جعل السفاح قاتل النساء إنسانا مهذباً لا يتطرق إليه الشك فى أن ما يقوم به من قتل وسرقة لاموال النساء هو بعض من النشاط الاجتماعى الذى يمارسه المجتمع كله بأشكال مختلفة يضفى عليها طابع الشرف. كما قدمها برنارد شو من قبل فى مسرحيات مثل: «حرفة مسز وارين» و «بيوت الأرامل»، حيث يصور شو، الدعارة وسرقة أموال الفقراء على أنهما نشاطان محترمان، مثل سائر النشاطات فى المجتمع الرأسمالى.

فاذا أضفنا إلى هذا المضمون الثورى أن الريحانى لم يستعن هنا بالموسيقى والأغانى والتطور الميلودرامى، والحدوتة الفانتازية - لم يجعل بطله ياقوت أفندى يكسب ورقة يا نصيب، أو يتزوج من أسرة ثرية، لكى يحل مشكلته الاقتصادية - كما يحدث فى سائر المسرحيات من قبل ومن بعد - أدركنا لماذا لم تنجح هذه المسرحية حين عرضت أول مرة. إنها كانت اجرأ من أن تتقبلها عقلية أوائل الثلاثينات فى المسرح المصرى. والدليل على هذا أن المسرحية ذاتها حين عرضت فى أواخر الاربعينات لقيت نجاحاً كبيراً لم يكن ينتظره الريحانى الذى عرض المسرحية إذ ذاك على سبيل التجربة، ففوجىء بالنجاح الكبير كما سبق أن فوجىء بالفشل الذريع.

والطريف أن مسرحية «الجنيه المصرى» وجدت من يهاجمها لدى العرض الأول على أساس أنها هى بذاتها مسرحية قدمتها «فرقة مصطفى أمين وعلى الكسار» على مسرح كازينودى بارى عام ١٩١٨ بعنوان «بعد ما شاب ودوه الكتاب» مع تغيير طفيف هو أن نجيب الريحانى مثل فى مسرحية «الجنيه المصرى» دور المدرس، بدلاً من أن يمثل دور التلميذ

كما فعل مصطفى أمين فى مسرحية «بعد ما شاب»(١).

غير أن الريحانى ما لبث أن امتص الصدمة، وعمل على التخفيف من وقعها على نفسه وعلى فنه بوسائل مختلفة، منها تلك الرحلة التى قام بها فى الشمال الافريقى فى عام ١٩٣٣ وعاد منها وقد شفى النجاح الذى لقيه هناك كثيراً من جراح نفسه.

ومنها العودة إلى تقديم مسرحيات تحوى كل عناصر الأوبريت على أن يضيف اليها الفنان ما كانت نفسه تصبو إليه من نقد اجتماعى من نوع أو آخر، وأنضج مثل لهذا النوع من الأوبريت هو مسرحية «حكم قراقوش» التى قدمت حوالى عام ١٩٣٣. ومنها العودة إلى المسرح الاستعراضى، بطريقة أقل الحاحاً على الرقص والغناء، وأوفر اعتماداً على الفكاهة الشعبية بكل مقوماتها، كما حدث حين قدم الريحانى وبديع خيرى مسرحية «الدنيا على كف عفريت» التى قدمت عام ١٩٣٦.

وسنعرض للمسرحيتين معا بشىء من التحليل.

❋❋❋

وفى مسرحية «حكم قراقوش» يقدم نجيب الريحانى أوبريت فعلية من تلحين «زكريا أحمد»، يتمثل روح الأوبريت فى قصة المسرحية ذات السمات الخرافية - قصة الكاتب الفقير بندق أبو غزالة، الذى يضيق بما فى المجتمع من ظلم، ويتحرق شوقاً لكى يخلص الناس مما يعانونه من شقاء، ويتمنى لو استطاع أن يحكم سبعة أيام، حتى ولو شنقوه بعدها، فيسمعه قراقوش، ويقرر أن يوليه الحكم سبعة أيام فعلاً، على أن يقتله فور انتهائها، وذلك لأنه تجرأ وعرض بحكم قراقوش.

وبالطبع يدير بندق شئون الحكم بالطريقة الكوميدية المتوقعة من أمثاله، ممن يتمنون ولا يقدرون، فهو مجرد ساخط حسن النية، لا مواهب حقيقية له، سوى حبه للحياة، ولمتاعها، وللثراء والنساء، أجمل ما فيها! هو فى الواقع كشكش بك، وقد ترك زيه التقليدى، وتخفى فى زى بندق أبو غزالة، هو - كالعمدة - ضعيف أمام النساء، ما أن تظهر له جميلة فتانة اسمها الأميرة شمس، وتطلب إليه أن يقتل غريماً لها، حتى يجد نفسه منساقاً إلى ارتكاب الجريمة دون وازع حقيقى، ولا رغبة، ولا مقاومة.

وهو فى تصرفاته لا يرقى كثيراً عن عقلية العمدة حين يقال له هذا حامل سيفك البتار، وهذا حامل أموالك، يصرف حامل السيف، لأنه لا ينوى أن يقتل أحدا، ويقبل على حامل الأموال، وهو يسأل: ألا يمكن لمن فى مقامه أن ينعم بهذه الاموال على نفسه؟ويروح يحشو جيوبه بالمال، حين يقال له إنه حر التصرف فى أموال البلد! وهو محب للحياة لدرجة

(١) المحرر الفنى لمجلة الكشكول، عدد ٥٥٢ - ١١ ديسمبر ١٩٣١.

التخلي عن كل مظاهر الشهامة فى سبيلها، يحمل إلى المشنقة وهو يبكى علناً، فيقول قراقوش إنه مستعد لإطلاق سراحه، لو تطوع أحدا بأن يحل محله فى حبل المشنقة فيروح بندق يرجو الناس أن يظهروا مروءة ويبرزوا واحداً منهم يفتديه بحياته!

هو إذن المهرج المهزار، الذى ينقد الناس ويقرعهم إلى الحد الذى لا يجلب عليه سخط أصحاب السلطان. الحدود التى وضعها لنفسه هى: ألا يموت، ألا يضار، ألا تقع له كارثة تسلبه رزقه الضئيل، وفى داخل هذه الحدود، هو راغب فى تحسين الحياة والأوضاع، وهو مصر على التمسك بالشرف، وهو مستعد لقول الحق. وفى داخل هذه الحدود أيضاً ينقد بندق أبو غزالة كثيراً من مساوىء المجتمع، مجلس الأبحاث العليا فى مجتمع قراقوش، المكون من فارغى العقول والبلهاء والجهلة. مظاهر الملك وأبهته الفارغة، سخافة عقول المحيطين بالسلطان ونفاقهم وجهلهم... الخ.

ولكنه لا ينقد السلطان نفسه إلا فى لحظة تهور عارض، بل إنه ينصح للسلطان أن ينقذ نفسه من المحيطين به، أن يكنسهم - على حد تعبيره - قبل أن يصحو الشعب يوماً ويكنس السلطان. وهو فى الفصل الأول من المسرحية يهاجم الأغنياء هجوماً واضحاً ويعلى من قدر الشعب العامل بهذه العبارة الملتهبة: «هوه مين غير بندق وأمثال بندق اللى من عرقهم ومن دمهم بتكنزوها سبايك سبايك ياكوابيس الشعب».

ولكن هذا الهجوم موجه بطريقة كوميدية وعارضة إلى شخص كوميدى يثير الضحك أكثر مما يثير السخط وهو التركى الجلف: كشك أغا، وعلى كل حال فقد جرى قلم الرقيب على العبارة، فيما يبدو، فاستبعدها وترك ثورة بندق فى حدودها الضيقة المعتادة: كراهة شخصية لرجل أحمق وجاهل ومتسلط.

.هذا هو الحد الذى قدر نجيب الريحانى وبديع خيرى انه مأمون بالنسبة لهما، فبلغاه فى نقد المجتمع، ثم حرصا على أن يخففا من وقعه فوضعاه فى قالب الأوبريت الذى يسلب النقد فاعليته الحقيقية، ويجعله مقبولاً وغير ضار فى وقت واحد[1] وقد حرص الكاتبان على هذا التخفيف، لا لتوقى بطش السلطات وحسب، بل للحصول على رضا الجمهور كذلك، الذى اثبتت تجربة مسرحية «الجنيه المصرى» انه أقسى من السلطا ت فى بعض الأحيان، فهذه - على الأقل - قد سمحت بعرض المسرحية رغم كل مرارتها ونقدها الشامل، بينما قاطعها الجمهور ولم يجد فيها ما اعتاد أن يجده من حلاوة لا تشوبها مرارة.

وإلى جانب الاوبريت، استخدم بديع ونجيب بعضاً من البضاعة الفنية المعروفة فى الكوميديا الشعبية، مثل الشخصيات المتنافرة الغريبة التى نجدها فى مجلس الأبحاث الاعلى: طرقعنجى أغا، سلحدار الدولة، ذو الضوضاء والعقل الفارغ، والسيد جرجار

(١) المحرر الفنى لمجلة الكشكول، عدد ٥٥٢ . ١١ ديسمبر ١٩٣١.

السنجابى معدى كرب، قاضى قضاة السلطنة المصاب بالعمى الشديد، والذى يصر - مع ذلك - على الترحيب ببندق أبو غزالة (اسمه الآن: قرا زاده ادرنلى أو غلى أغا!) والسيد مفتاح أبو طيرة الكردانى، عبقرى الانشاءات الهندسية الذى يقترح مصادرة أجسام الموتى، إذا رفض أهلهم دفع ضريبة الموت، وحجة الفصاحة والبيان السيد سحبان القلنطيطى ذو الالفاظ الصخرية التى تناثرت من فمه كالانهيارات الجبلية.

يضاف الى هؤلاء شخصيات العالم السفلى التى نجدها فى الفصل الأول، المجرم زردق الذى يبحث عبثا عمن يشهد له شهادة زور لاخفاء جريمة ارتكبها، ويتحسر على ما كان يقوم به من خدمة الاخوان بحوالى عشرين شهادة زور فى اليوم، ووطواط الجرسون الشعبى اللمض، الذى يعتمد على ذكائه وخفة يده وسرعة خاطره فى الحصول على ثمن المشروب، والفحل صاحب خان مرجوش، الفتوة المجرم وتاجر الجوارى ثم كشك أغا المتغطرس التركى التقليدى وتابعه الذليل بندق أبو غزالة.

كما استخدم الكاتبان حيلة الانقاذ الميلودرامى فى آخر دقيقة، لبث التشويق وامتاع الجمهور وإسعاده، وذلك حين جعلا ابنتى السلطان تفتديان بندق أبو غزالة بروحيهما وهو على بعد ثوان من الموت، وأفادا من حيلة معروفة فى الكوميديا الشعبية، حيلة تحدث عاشق مع معشوقته عبر طرف ثالث لا يدرى انه يستخدم وسيلة غرام، وحين يكتشف الامر يحتج - عبثا - وقبل هذا كله، أرضى الكاتبان جمهورهما بأن أعادا اليه بطله التقليدى كشكش بك بروحه وشحمه ولحمه، وإن كانا أعطياه اسماً جديداً ورداء مغايرا.



كل هذا فى عام ١٩٣٣ أو حوله.

وفى عام ١٩٣٦ أخرج الريحانى وبديع خيرى مسرحية «الدنيا على كف عفريت» وفيها يحشدان فى صعيد واحد جمعاً كبيراً من شخصيات المسرح الشعبى، التاريخية منها والحديثة، ويجعلان كشكش بك يتنكر فى زى عمدة اسمه حمودة، ثم يعاود الظهور فى القرية والمدينة معا: أسداً فى القرية بين رعيته من الفلاحين السذج، وهزؤاً فى القاهرة بين طويلات اللسان من الراقصات وفنانات «الفتح» بالاضافة إلى محترفى النصب من الرجال على اختلاف أشكالهم.

غير أن الجديد فى هذا الجو اللاهى الذى خبرناه من قبل فى مسرحيات الفرانكو - آراب أن المشاهد التى تدور فى القرية تحوى بعضاً من ألوان النقد الاجتماعى. ذلك أن المسرحية تتخذ من محاكم الخط الريفية وسيلة لنقد ما يدور فى الريف من ألوان المساخر والمظالم والتحيزات. هناك بالطبع العمدة الذى يسيل لعابه لمرأى كل امرأة، فيتنازل فى سبيل الرضا النسائى عن أي شىء وهناك عضوا اليمين والشمال فى الحكمة، وهما ليسا أقل ترخصاً أمام

النساء من العمدة، ولا هما دونه فى تفضيل المصلحة الخاصة على المصلحة العامة، إذا ما تعارضت الأولى مع الثانية. وهناك العجوز الذى يتزوج من صبيتين هما فى سن ابنتين صغيرتين له، فيضطرهما اضطرارا إلى التطلع إلى شباب الجيران! وهناك تاجر القطن اليونانى الذى يستصحب زوجته الجميلة فى صفقاته، ليغرى بها البلهاء من أمثال العمدة على بيع أقطانهم بالثمن البخس. وهناك الجزار الذى يضبط بتهمة البيع بأكثر من التسعيرة، فاذا ما دفع بأن لحمه يؤكل حقا بينما لحم غيره «كاوتش» وانه مستعد لإهداء المحكمة خروفاً لزوم المعاينة، قبلت المحكمة من فورها هذا العرض اللذيذ، وأخلى سبيل الجزار. وهناك الخفير الجعجاع الذى يفلت منه المتهم رغم طول شواربه ـ هؤلاء وغيرهم يتخذهم المؤلفان وسيلة لنقد أحوال الريف ـ نقدا هيناً لا تضار منه السلطة الأكبر، لأنه لا يتجاوز القرية ولا أشخاص المقيمين فيها فالشر فى الريف مصدره الريف وسكانه ولا أحد سواهم!

ولكنه نقد على كل حال، ووجوده هو الذى يجعلنى أعتبر هذه المسرحية نوعاً من الجسر عبرت به كوميديا الاستعراض عند نجيب الريحانى البرزخ الذى يفصلها من كوميديا النقد الاجتماعى. غير أن للمسرحية عندى أهمية أخرى بالنظر إلى أنها تثبت إنه حتى فى هذا التاريخ المتأخر عام ١٩٣٦ وبعد ظهور مسرحيات أكثر قرباً من الكوميديا الانتقادية مثل مسرحية «الجنيه المصرى» و «أموت فى كده» عام ١٩٣١، تثبت أن كوميديا الريحانى كانت لا تزال مشتبكة مع ومعتمدة على الكوميديا الشعبية وعلى نمر المسرح المرتجل، حتى أواسط الثلاثينات، أى على بعد زمنى قصير لا يزيد عن خمس سنوات من مسرحيات النضوج من أمثال مسرحيات «الدلوعة» و «حكاية كل يوم» و «الا خمسة» (أوائل الاربعينات).

ومن هذه الجهة تعتبر مسرحية «الدنيا على كف عفريت» مخزناً عاماً لكوميديا الريحانى، يحفل بالشخصيات الجاهزة، والمواقف الفكاهية التقليدية، وبالحيل الكوميدية المعروفة ـ وكلها معدة للاستعمال الفورى كلما اقتضت الضرورة، وسنجد عند تحليل بعض مسرحيات مرحلة النضوج أن الريحانى وزميله بديع خيرى كانا يفيدان بطريقة متصلة من هذا المخزن، مما جعل أثر الكوميديا الشعبية يمتد بوضوح الى آخر مجراهما الفنى المشترك.

فى المسرحية نجد الكاتب القبطى التقليدى «تادرس» الذى يجمع بين الدهاء والسذاجة، ويرضى بالظلم المادى الظاهر، ولكنه لا يغفل قط عن مصالح له أخرى، غير الراتب الذى يتناوله من مخدومه، وسنجد هذه الشخصية فى مسرحيات ريحانية لاحقة، بينها مسرحية «لو كنت حليوة» حيث الكاتب غبريال مسحوق مضيق عليه فى الظاهر من مخدومته التركية يلدز، وان كان هو فى الحقيقة السيد الآمر المتسلط عليها.

وهناك الشامى مخلوف، وهو أيضاً تقليدى فى مزاجه النفسى الذى يجمع بين سلاطة اللسان والصفاقة، وشىء من السذاجة، ومهمته فى المسرحية أن يبشر العمدة حمودة بأن هناك احتمالاً لثروة يمكن أن تكون من نصيبه، ومن ثم يصحبه إلى القاهرة لمطاردة هذه الثروة.

ومن الغريب أن الريحانى يجعل شامياً آخر هو جورجى فيليب قسطندى رءول بن ضومط، من جبل لبنان بشيرا بثروة طائلة تهبط على شحاته أفندى «نجيب الريحانى» فى مسرحية «لو كنت حليوة». وشاميا ثالثا هو نيقولا بشاروش. مصدرا لوعد بثروة كبيرة يملك هو تفويض اعطائها لمن يشاء، وذلك فى مسرحية «استنى بختك».

إلى جانب هذا، هناك الشخصيات الشعبية التى استحدثها المسرحى الهزلى وهى، إلى جوار العمدة الهلاس، وتابعه المطيع المضحك زعرب: الشاويش الساذج، المهمل، المتظاهر بالهمة، الغبى، المدعى الفهم و «الفرفجة»!

والممثل التراجيدى الذى يعيش أدواره المختلفة فى واقع الحياة، علاوة على معايشتها على المسرح، وقد مر بنا نموذج منه: عكوش فى مسرحية «أموت فى كده».

والخواجة اليونانى الذى يريد أن يثبت بكل وسيلة ـ مضحكة! ـ أنه ابن بلد، وأنه يفهم فى كل شىء، ويعرف كل الناس، الخواجة استاورو، الذى هو الأصل الواضح للخواجة بيجو فى كوميديا «ساعة لقلبك».

والمحامى «الفصيح» المتلعثم الذى يبدى استعداده للمرافعة فى أية قضية، ولدى أى محكمة!

والأرتست «القطاعة» التى تبتكر الحيل ابتكاراً حتى تنظف جيوب العملاء من أية عملة، صغرت أو كبرت، وسنجد نماذج أخرى منها فى مسرحيات لاحقة، أوضحها الأرتست عزيزة فى مسرحية «استنى بختك» التى تنجب من ابن الباشا ولداً غير شرعى، ثم تلقيه القاء فى وجهه، فيضطر هذا إلى نسبته زورا الى شحاته افندى، الشخصية الغلبانه قليلة البخت، التى أخذ نجيب الريحانى يمثلها بعد كشكش بك.

ثم شخصية سائحة انجليزية تظهر بين الحين والحين فى مسرحيات الريحانى، وتقوم غالباً بدور صديقة الشخصية التى يمثلها نجيب الريحانى فى أية مسرحية، وقد مر بنا نموذج سابق لهذه الشخصية فى مسرحية «البرنسيس» حيث السائحة الامريكية مس جاكسون تقع فى غرام حسنين (نجيب الريحانى) وتريد بكل وسيلة أن يصحبها إلى امريكا لتتزوجه.

وسنلقى نموذجاً لاحقاً لهذه الشخصية فى مسرحية «حكاية كل يوم» حيث الانجليزية مس اسبرنج تقع أيضاً فى غرام صلاح (نجيب الريحانى) وتريد أن تتزوجه وتسافر به إلى انجلترا.

والأستاذ برجل المحامى الشره الخرب الذمة، وقد مر بنا نموذج منه فى مسرحية «ابقى اغمزنى».

والمسرحية إذ تعرض كل هذه الشخصيات المتباينة تتبع تقاليد الكوميديا الشعبية منذ

عهودها الباكرة، وتفيد من التنوع والتنافر فى خلق الضحك المطلوب. غير أن تكنيك الاضحاك ووسائله فى المسرحية أقرب إلى تقاليد الكوميديا الشعبية من هذا - أقرب بكثير. ففى الفصل الثانى يقوم موقف هزلى ممتاز، يقع أبو الشام مخلوف فى قبضة أربع من نساء البلد السليطات اللسان تصادف أن ألقت إحداهن بمحتويات حلة من مرق الدجاج من نافذة غرفتها، فأصابت أبا الشام وبللت ملابسه. ويحتج أبو الشام، فيبدأ فاصل الردح المشهور فى الكوميديا الشعبية، وهو فى المسرحية ردح جماعى، أبطاله النسوة الأربع، وضحيته أبو الشام. هذا هو المشهد:

امرأة: (من الشباك تدلق الماء) دستورك ياللى ماشى .

مخلوف: العمى، شو هايدى؟ يخرب بيتك، ما الك نظر؟ ما الك عينتين؟

امرأة: جرى ايه يا عمر؟

مخلوف: ما انى عمر يا بلا! مخلوف، مخلوف الشويخاتى، امبازى، الله لا يقشعك خير، امبازى.

برجل: ايه يا حرمة، قفطان الراجل غرقتيه، انتم جنسكم ايه، بهايم؟

امرأة: لا، اما اقول لك، ما تقبحش، قفطان الراجل؟ صلاة النبى على قفطان الراجل! خسرتله الردنجوت، موش كده؟ تلفت له بدلة التشريفة! دى ممسحة البلاط اللى عندى انضف من قفطان الراجل.

مخلوف: الله يمسحك مسح، لغمطتى الامباز تبعى بالزفت والوحل وما بتخجلى، وعما بتقلى حياك؟ شو كان بدك يابنت الملعونة؟

امرأة: امشى، ملعونة فى عينك، لا ما تلبخش، لم لسانك.

مخلوف: ايه، بأبعث لك تشكرات حارة من شان تكرمتى وقدفتينى بها الوساخة؟

امرأة: هس، قطع لسانك، قال وساخة قال.

مخلوف: شو بدك أسميه ياصرماية، ها الزفت اللى بقع هدومى؟ روح النعنع؟ اكسير الفل؟

امرأة: شمها، جاتك نايبة، شمها، مرقة فراخ يامنيل.

مخلوف: اى، منيح، اذا كان فى نظر حضرتك مرقة الدجاج ريحة عطرية، انطرى نتفة تاغرق نافوخك بمرقة ديك رومى، يخرب بيتك، امباز جديد بيصير هيك؟ يالله، شو ها الجبلات الجعيدية!

امرأة: اخرس، جعيدية فى عينك، لا، أما اقول لك، ده أنا أنزل أرن البنتوفلى على اصداغك، ياراجل ياهلفوت، يا زحافة العنكبوت، يا زبالة بيروت، يا مكولب يا مدولب، يا أبو مناخير بلولب، يا طبيخ وحمضان، ياكرات ومرضان، يا عجين وبايت، ياضلم ياعتم.

مخلوف: شو ها القصيدة البليغة؟ شو ها الاوزان الساحرة؟ يحرق ميتينكم.

برجل: تعالى، ما احناش قد دول.

امرأه ٢: (تفتح الشباك) جرى ايه يا اختى؟

امرأه ١: يا أدلق الحلة فضلة خيرك، قال ايه طرطشت قفطان الراجل

مخلوف: ايه، بمية عما، مية زفت، بمية فراخ.

امرأة ٢: اسم الله ياكبة، كان لازم تطرطشك بليموناته وتكون متلجة، جاتك نيلة، مية فراخ ولا هيش عاجباك؟

مخلوف: يابنى آدمه، يابنى معزة، يا بنى جاموسة دلقتيها على امبازى، ما دلقتهاش فى فمى!

حرمة٣: (تفتح شباك آخر) جرى ايه يازهرة؟ ابن قروية مين اللى بيخانقك؟

مخلوف: وليه ... اتحشمى، يخرب بيتك!

حرمة ٢: آل يا اختى سكينة بتدلق الحلة طرطشت عليه مية فراخ.

حرمة ٣: لا غلطانة.

مخلوف: ايه، ماهيك ياخيتى، ماهيك بنت الحلال؟

حرمة: لاهيك يا بلح الشام!

مخلوف: بلح يرد المية فى بلعومك.

حرمة ٣: النوبة الجاية تدلق عليك بلاص عسل، تدلق عليك سلطانية خشاف، ياخى جك نيلة فى امك، مرقة فراخ مش عاجبك؟ هوه انت طايل مرقة نابت؟

مخلوف: يالله، شو ها المجموعة القرداتية؟ هولاك شو جميعهم فى شارع واحد؟ يحرق ميتينكم!

حرمة ٤: (تفتح شباكها) يوه، كفى الله الشر، جرى ايه يا زليخة؟

مخلوف: الله يعدم حسك وحس زليخة بيوم واحد بأتعجب كيف بيطلعو من الشقوق مثل السحالى!

حرمة ٣: قال يا أختى سكينة بتدلق الحلة، اسم الله على خيرك، طرطشته بمية فراخ.

حرمة ٤: ياندامة.

مخلوف: ندامة تاخد أجلكم، امبازى!

حرمة ٤: مية فراخ؟ ليه، هيه دى تتدلق الا على العزيز الغالى؟ ما فيش مية نار؟ ما فيش مية رصاص؟ مافيش مية دقة؟ يا خى جاك وجيعة، مرقة فراخ مش عاجباك؟

مخلوف: ولاك، سكرى تمك، يا عفربة، ياكهنه، يا ابريق بلا تم، يا ترابيزة بلا أجرين، يا قنينة بلا فله، يا جزمه بلا رباطات.

حرمة ٢: هس، يا جلياط، يا قصاقيص الخياط.

حرمة ٢: يا اصفراوى، يا سحراوى، يا بطيخه مارى.

حرمة ٣: يا شو الناس، يا قفة قلقاس، يا شعر بلا راس.

حرمة ٤: يا سحنة مقشورة، يا بتاع العاشورة، يا خلقة الخنشورة.

الأربع: يا بو، يا مرم، يا داهية تلم، يابو عينين حجارى، يا نافد ع المجارى، يا بوابة الانتيكخانة، يا سقط السلخانة، يا فيدو.

مخلوف: العمى! هايدى مجمع لغوى بالقباحة.

برجل: يالله يا أخى، احنا فى جهنم.

مخلوف: ايه، ما بخمن جهنم تكون هيك! الزبانية بذاتهم ما بيقدروا يوجدوا ها الالفاظ المنقاية من كل عربخانة تتفه. يخرب بيتكم، ولاك يا صرماية، يا ابرة مصداية.

برجل: يا سيدى فوت، ما حناش قد دول، ما احناش فاضيين، قدامنا اشغالنا، الراجل حمودة يمكن يكون بيدور علينا.

مخلوف: ايه، صرمايتى على حمودة، وعلى واقعة حمودة، امبازى! (يخرجان).

حرمة ٢: غور، داهية تسمك، النبى انا كان طالع فى مخى علشان خاطر عيونك، انزل أمرمط بيه الأرض.

حرمة ١: حبيبة يا أختى، أجاملك ان شاء الله فى بهدلة عدوينك.

حرمة ٢: (مخاطبة من فى الداخل) سمى عليه يا بت الواد بيعيط (تختفى).

حرمة ٣: عندى ما جور أخضر مشروخ، كان يستاهل دماغه.

حرمة ١: قد القول يا حبيبتى، تعيشى!

حرمة ٣: يوه، الله، يندمك راجل، ما تقرصش! يوه، ديهدى، الله، ما تقرصش با اقول لك! اخص عليك! (تختفى).

حرمة ٤: تصدقى بالله؟ اذا كان طول كنت نزلت جبت لك فردة من شنبه.

حرمة ١: فيكى الخير يا عينى، التقلية ع النار، تقعدى بالعافية.

هذا المشهد هو فى الواقع مسرحية قصيرة مكتوبة بعناية واضحة لتسجل وتستغل ظاهرة الردح(١) فى الحياة الشعبية المصرية، وما تحويه من فكاهة، ونلاحظ أن المعركة تستجمع قواها تدريجيا بدخول واحدة بعد الأخرى من النساء إلى الميدان، حتى إذا وصلن الى القمة أصبح الردح جماعيا، بعد أن كان مساهمات فردية متوالية(٢)

(١) أرجو أن يكون أحد المهتمين بالفو لكلور فى بلادنا قد درس هذه الظاهرة. أو أن تتم هذه الدراسة فى المستقبل. وما سمعته وشاهدته من مظاهر الردح فى طفولتى يمد الدارسين بحصاد لا بأس به على الاطلاق!

فى باب الشعرية - مثلاً - كان الردح بين المتخاصمات يتم أحياناً على طريقة الملاحم. تستمر الملحمة أسبوعاً، ويصحب الردح بالالفاظ القاسية الدق على الطبلة والاشارات اليدوية الداعرة، وتتدرج الشتائم فى خط متصاعد من القسوة حتى تصل إلى القمة فى اليوم الأخير وهناك تتجرد النساء من ملابسهن تماماً، علامة على التخلى عن أى مظهر من مظاهر الاحتشام، ووعداً بأن تصل المعركة إلى أعتى درجات القسوة.

(٢) يصف بيرم التونسى واحدة من مباريات الردح هذه بقوله: «وأسوأ ما كان يعرف عن نساء ذلك الحى، هو الشجار الدائم الذى كان يقع بينهن... فاذا اختصمن استمرت خصومتهن أياما وليالى. وإذا انقطعت فى النهار واصلنها فى الليل. وإذا انقطعت فى الشارع، واصلنها فوق أسطح المنازل، ولا يتحرجن عن كشف كل شىء، وتفصيل كل شىء بالأدلة والبراهين. كانت هذه المشاجرات عبارة عن مباراة بين اثنتين: أيهما أقدر على اختراع المعانى الخبيثة وصوغها فى قوالب بشعة... وللمتخصصات منهن اشارات بالاذرع والأصابع والحواجب ... تفوق فى مدلولها ما يقال على اللسان. وكانت لهذه المباريات مواعيد محددة وأماكن معينة... وعندما كانت تقام احداها، يعلن عنها فى الحى كله، فتأخذ نساؤه أماكنهن ليتفرجن عليها فى شغف واهتمام وليحكمن للبطلة المتفوقة فى - الردح - و - التشليق -. ويدور حوار بين المتفرجات:

- لا يختى متحده مش قد مسعده.
- ما تصلى ع النبى امال... بقولك مسعده تأكل عشرة زيها!!.

من قصة حياة بيرم التونسى - اعداد عبد الفتاح غبن - الجمهورية ١١ فبراير ١٩٧١.

وسنجد أن كوميديا الريحانى ظلت تستغل الردح منذ بدايتها حتى النهاية، ونوعت فيه، هنا يدور الردح بين مصريات وشامى، وفى مسرحية «أموت فى كده» يدور بين شامية ومصرى، وفيما تلا هاتين المسرحيتين أصبح الردح يدور تارة بالعامية، وأخرى بالشعر الفصيح بين شخصين نصف مثقفين، مثلما يحدث فى مسرحية «٣٠ يوم فى السجن» حيث يتبادل أمشير أفندى (الريحانى) الهجاء بالشعر مع المحامى.

وإلى جانب الردح، تفيد مسرحية «الدنيا على كف عفريت» من نمر المسرح المرتجل، وبين فصول هذا المسرح فصل يحاول فيه الممثل أن يجمع بعض المعلومات عن بنت يزمع التزوج منها، فيتقدم ليسأل عنها واحداً بعد الآخر من المارة، وفى كل مرة يتعرض للاجابات السخيفة، أو للهزء به، أو للضرب أحياناً، هذا ما يحدث فى فصل شكلدم وشكلدمة(١).

وهذا فى الجوهر هو ما يحدث للعمدة حمودة فى المسرحية، إذ يحاول الاستدلال على عنوان المحامى برجل، الذى كان قد زاره هو ومخلوف فى قريته ووعداه بالثروة. إن العمدة يسأل عديداً من الناس، فيتعرض للمهانة فى كل مرة، يظنه من يسألهم شحاذا صفيقا مرة، ومرة أخرى بائع يا نصيب، وثالثة زبالاً جاء يطلب الزبالة، ومرة رابعة يقع فى براثن المحامى المتلعثم، وخامسة يطبق عليه اليونانى ابن البلد... وهكذا.

كذلك تفيد المسرحية من نمرة معروفة من نمر الكوميديا المرتجلة، وذلك حين يقع حمودة بين براثن أرتيست مستغلة، تمثل عليه أن لها زوجاً، وتجعل هذا الزوج يطب عليهما وهما فى بدء خلوة، فتطلب الأرتيست من العمدة أن «يعمل كنبة» وتفرش عليه الغطاء، وتطلب إلى زوجها المزعوم أن يجلس على «الكنبة» الآدمية، وهو مشهد فكاهى يتكرر فى فصول المسرح المرتجل.

وأخيراً، لا تهمل المسرحية ظاهرة القافية، كمصدر للفكاهة، فتجعل واحداً من العمد من رواد الملاهى يدخل فى قافية من جانب واحد مع العمدة حمودة على النحو التالى:

عمدة: تسمح لى بكلمة صغيرة من فضلك؟

حمودة: اتفضل يا أخينا اتفضل ... أف!

عمدة: من فكرى أنا اسمع كلامى وطلقها!

حمودة: أطلقها؟

عمدة: أيوه، لحسن طويلة عليك قوى.

حمودة: هيه ايه دى؟

عمدة: دقنك!...

حمودة: هزارك مالوش معنى، مالوش طعم، مالوش مناسبة، أنا مش جاى هنا عشان أخش معاك قافية، أطلقها وأجوزها! ما لك انت ومال دقنى؟

(١) راجع: الكوميديا المرتجلة، ص١٩٩.

عمدة: عدم المؤاخذة، يظهر أن بالك مش رايق، فكرك مشغول.
حمودة: مشغول وهلكان وكفران، وطالعة العفاريت على جتتى.
عمدة: كان الله فى عونك، كل انسان وله همه، تصدق حضرتك انى أخبط مشوار طويل طويل لحد هنا واسأل عليهم يقولوا لى خرجوا؟
حمودة: خرجوا؟ همه مين؟
عمدة: (يغنى) عيونك!

ولا يهم العمدة ما يناله من شتائم حمودة، ولا تنقطع محاولاته الدخول فى القافية، فلا يجد حمودة بداً من مشاركته أخيراً فى هذه الهواية الملحة.

عمدة: انت يا عمدتنا!
حمودة: عايز ايه يا زبالتنا؟
عمدة: مناخير جنابك ...
حمودة: مالها؟
عمدة: معطلة مشروعات التنظيم!
حمودة: ايه؟ طب دماغ حضرتك ...
عمدة: مالها؟
حمودة: نازلة فى التسعيرة (ضحك) ...

***

كانت مقومات الكوميديا الريحانية قد اكتملت لبديع خيرى، ونجيب الريحانى، حين أخرجا للناس فى عام ١٩٣٧ مسرحية «لو كنت حليوة». هنا نجد الموقف الرئيسى فى الكوميديا الريحانية، موقف الرجل المسحوق، الفصيح اللسان ذى الموهبة، اذ يمد لسانه بالنقد للطبقة المترفة التى يلتصق بها بطريقة أو بأخرى، ويتطلع فى الوقت ذاته الى أن يصبح فى عدادها يوماً ما، ولا يلبث بنقلة مفاجئة من نقلات الحظ، أن يصعد اليها فعلاً.

والإنسان المطحون هذا اسمه فى مسرحية «لو كنت حليوة» شحاتة أفندى، كاتب الحسابات الذى يعمل فى خدمة عبد الحفيظ بك فتح الباب، ناظر الاوقاف. والعلاقة بين الكاتب ومخدومه يلخصها شحاتة أفندى نفسه بقوله مخاطباً عبد الحفيظ بك: «أنا تبعك». فشحاته ليس مجرد موظف أجير عند صاحب عمل، ولكنه أيضاً جزء من الأسرة - جزء منحط فعلاً، تتناوله الأيدى بالصفع والأرجل بالركل والالسنة بالقذع من الكلام - ولكنه مع ذلك جزء من الاسرة. وهو لهذا يرفع شعار «التبعية» ويتصرف بمقتضى المثل القائل: «إن كنت تعمل فى خدمة الكافر، اضرب بسيفه».

لهذا ينضم شحاته أفندى إلى المحاولات الكثيرة التى يقدم عليها عبد الحفيظ بك لاختلاس أموال المستحقين فى الاوقاف عن طريق التدليس فى الحسابات.

والنقد الواضح الذى يوجهه شحاته إلى مخدومه وطبقته يفضح هذه الطبقة فعلاً، ويعريها، ولكنه لا يهدمها أبداً، بل هو - على المستوى الشخصى - نوع من التخويف لهذه الطبقة حتى تظل متمسكة بشحاته، محتوية اياه. وهو - على المستوى العام - ترفيه واضح عن الطبقات المسحوقة وتشف فى الأغنياء يتم لحسابها، هدفه الأساسى هو إطلاق البخار حتى لا تتم ثورة، نقد يقول لجماهير النظارة من الطبقة الوسطى الصغيرة، والطبقة الوسطى: هؤلاء هم الاغنياء أمامكم على المسرح، سأوجه لهم ضربات موجعة، تشفى غليلكم، ثم أدعو ممثلا منكم - هو شحاته أفندى - الى أن ينضم اليهم ليستمتع - نيابة عنكم - بما يستمتع به الأغنياء، ذلك أننا كلنا أولاد تسعة، وكلنا أهل للغنى، لو أسعفنا الحظ.

هذا هو مضمون النقد الاجتماعى فى ذلك النوع من مسرحيات الريحانى وبديع، الذى يقوم فيه البطل بعملية مغازلة متصلة للطبقة العليا، ولا يزال يجاهدها وتجاهده، حتى ترضى به عضوا بها، بعد أن يسعده الحظ ويربح ثروة طائلة.

يحدث هذا فى مسرحية «استنى بختك»، حيث الفيلسوف الوهمى أبو فراس - ممثلا لآلهة الحظ - يعمل جاهداً على تحسين حال تيسير أبو الذهب، الكاتب الفقير، السيىء الحظ فإذا به فى آخر المسرحية سيد غير منازع للطبقة التى كان يخدمها، بعد أن واتاه الحظ المرة بعد الأخرى، ثم توج هذا كله بالثروة المفاجئة المعتادة التى تخر لها ساجدة أسرة بهجت باشا الرأسمالى الكبير فتسمح لتيسير بالانتساب إليها وتزوجه احدى بناتها.

ويحدث الشىء ذاته فى مسرحية «الدلوعة» حيث ينتقل أنور، الكاتب الصغير بإحدى المصالح الحكومية من تمنى التزوج من ابنة الباشكاتب، رئيسه فى المصلحة، إلى تزوج «الدلوعة» فكرية، إبنة تاجر الجواهر الثرى الكبير الزعفرانى بك، وذلك بعد أن أسعفه الحظ فأوقعه فى طريق امرأة جموح، متسلطة تعودت أن تفرض ارادتها على الجميع، وهى فى اعماقها تحن أكبر الحنين الى من يكبح جماحها: ويلزمها السير على الجادة فرسا ذلولا، وانثى تعترف للرجل بحق السيطرة.

وفى مسرحية «الا خمسة» نلقى هذا الحظ ذاته، فالمحامى البائس، عديم الزبائن سليمان الزعفرانى، يقع، بطريق الصدفة على خريطة تشير الى كنز مدفون فى مبنى أثرى، فيذهب جاهدا يبحث عن الكنز، ويحدث له مغامرة مضحكة وراء أخرى حتى إذا يئس فى النهاية من العثور على الكنز، وأوشك أن يؤمن بأن المتعوس متعوس مهما فعل، إذا بالحظ يبتسم له فيلقى - لا الكنز وحده - وإنما أيضاً عروساً كالقمر تبتسم له مع الدنانير التى تنهال عليه من الكنز المخبوء فى الحائط.

وإلى جوار هذا اللون من المسرحيات التى تؤكد الأهمية الذاتية للفرد الفقير المطحون، وتدعم هذه الأهمية بمفاجآت الحظ السعيد، نجد نوعا آخر من المسرحيات تلح على فضل الفقير وأصالته، وتؤكد تمسكه بطبقته وفضل هذه الطبقة على الطبقات الغنية وتعتبر

مسرحية «حكاية كل يوم» نموذجا طيبا من هذه المسرحيات. وفى هذه المسرحية التى نجد لها أصولاً واضحة فى مسرحيتى «البرنسيس» و «أموت فى كده» يقف ابن البلد الفقير موقف الند من الطبقات الغنية، ويؤكد فضله عليها، ويهاجم لا هذه الطبقة وحسب، بل وكل الذين يتوقون إلى الخروج من أصولهم المتواضعة، ويتطلعون إلى شرف الانتساب إلى الأغنياء.

هذه الصيغة هى فى حقيقة الأمر مجرد تنويع على الصيغة السابقة فهى - بدورها - تنقد الأغنياء ولا تهدمهم، وإنما تقول لهم: لكم دينكم ولى دين. ثم تربت على أكتاف الفقراء وتقول: انتم الناس أيها الفقراء!

هذا هو مبلغ النقد الاجتماعى فى مسرح الريحانى، وقد آثرت أن أورد تحليلاً له قبل الالتفات الى بقية النواحى التكنيكية فى المسرحيات، حتى أوضح حقيقة بعينها هى: إن الريحانى كان مجرد ناقد مسالم لمجتمعه. لم يكن يرغب فى أن يحدث فيه تغييراً جذرياً، وإنما كان يكتفى بالدعوة الى تحسين الحال عامة، أن يصبح الأغنياء أقل قسوة وأقل غباء، وأن ينفتح باب الأمل قليلا أمام الفقراء، ويجدوا من يمسح دموعهم، ويمتعهم، ولو فى الخيال بما يستمتع به الأغنياء.

لم يكن الريحانى ثورياً ولا ثائراً، ولكنه كان مجرد ناقد للمجتمع فى داخل حدود آمنة، آمنة له هو شخصيا وللطبقة التى كان يحرص على أن يتوجه اليها. وفى داخل هذه الحدود فعل الريحانى وبديع خيرى الكثير لخدمة المسرح الكوميدى. لقد استعانا بالنماذج الفرنسية التى وجداها فى مسرح البولفار الباريسى على تحويل المسرحية الهزلية التى شغلا بها حتى عام ١٩٣٦ تاريخ خروج مسرحية «الدنيا على كف عفريت» الى مسرحيات كوميدية تعتمد على الرسم المتقن للشخصيات، وعلى المواقف المخلوقة بقوة واقتدار، وعلى البناء المتماسك للمسرحيات، ثم لم يهملا - مع ذلك - الإفادة من تراث الكوميديا الشعبية كلما وجدا لهذا التراث قيمة أو نفعا.

والذى يقرأ مسرحية «الدلوعة» - مثلا - بعد مسرحية «الدنيا على كف عفريت» يلمس فارقاً واضحاً فى البناء وفى رسم الشخصيات، «الدنيا على كف عفريت» بالقياس إلى «الدلوعة» مجموعة من المشاهد الكوميدية، كل منها يكاد يكون مستقلا بذاته، لا يجمعها الا خيط القصة الواهى الذى يمسك به العمدة حمودة، متنقلا من القرية إلى المدينة، ومن الشارع إلى الكاباريه، بحثاً عن الثروة المفاجئة. والاعتماد فى المسرحية، كما رأينا، على نمر الترفيه الشعبى، وعلى الشخصيات الكوميدية التقليدية.

أما فى مسرحية «الدلوعة» فإن الأساس هو الموقف الرئيسى الذى اجتلبه الريحانى من المسرح الفرنسى: موقف المرأة المدللة الرعناء، التى تعودت أن يكون الكل رهن إشارتها، ثم إذا هى تواجه بمن لا يأبه لها، ولا يهمه رضيت أم سخطت، لانه خارج تماما عن العالم الذى تعيش فيه، غير معترف بالقيم التى تحركها وتحرك من يقعون تحت سلطانها. والمسرحية تفيد

من هذا الصدام القوى بين شخصيتين مختلفتين لخلق كوميديا من نوع أرقى من الذى اعتاده المسرح المصرى حتى ذلك الحين.

هذه فكرية فى مسرحية «الدلوعة» قد اضطرت الى دخول منزل كاتب المصلحة أنور عزمى، فى ساعة متأخرة من احدى الليالى بعد أن فرقع اطار سيارتها، دخلت البيت بجرأة واطمئنان من اعتاد أن يأمر فيطاع، فصاحت، وصرخت ولم تبال أن تزعج صاحب البيت وأصدقاءه، وأمطرت أنور وابلا من الأسئلة، حول اسمه، ووظيفته، وأطلقت عليه الأسماء الفكاهية كلها، ثم وصلت الى النقطة الرئيسية:

فكرية: حضرتك عازب؟

انور: لا ...

فكرية: متجوز؟

انور: لا ...

فكرية: لا، لا، امال ايه؟!

انور: بين البينين.

فكرية: بين البينين يعنى ايه؟

انور: يعنى خاطب، على وش جواز، عملت خطوبة.

فكرية: طيب وأنا يهمنى ايه، ان كنت خاطب والا مش خاطب؟

انور: حضرتك اللى بتسألى: متجوز؟ عازب؟، لا، خاطب.

فكرية: واللى خاطبها دى واحده ست؟

انور: واحده ست؟

فكرية: باسأل ...

انور: ما هو ده سؤال ما يتسألش ابدا، الراجل لما يخطب بيخطب ايه؟

فكرية: طيب قول ست وخلاص.

انور: ما هو مش لازم أقول، دى لازم تتفهم لوحدها (سكوت).

فكرية: (تغنى) وانخلقت فى الدنيا واحدة ست تقدر تهضم حضرتك؟

انور: ايوه انخلقت، ومش بس بتهضم حضرتى، بتحب حضرتى، بتموت فى حضرتى، حا تتخبل عشان جمال حضرتى.

فكرية: يانهار اسود!

انور: وبعدين يارب فى البلاوى دى!

فكرية: لها عينين من فضلك؟

انور: اكبر من عينين حضرتك.

فكرية: بأى شكل؟ ازاى؟ عشان ايه؟

انور: عشان كده، عشان هيه عينها كده، مزاجها كده، عميت، دغششت، لطشت.

فكرية: لقيت فيك ايه باستعجب!

انور: لقيت فى شوية انسانية، شوية حيا، شوية كسوف، ما اتنأورشى على العالم من

غير ما اعرفهم ويعرفونى، ما اطلعش فيها وأعمل روحى كبة عالية، وأنا يمكن...

فكرية: ايه الكلام ده، ليه أنا؟

انور: شىء عمومى يعنى ... عمومى.

فكرية: بالعكس، انت قاصد تفهمنى انى قليلة الأدب.

انور: وانا افهمك كده ليه؟ انا اتداخل فى كده ليه؟ لا أنا الخوجة بتاعك، ولا أنا أبوكى، ولا أنا أمك، عندك أدب لنفسك، وانما الشىء الوحيد اللى أقدر اقوله بس

فكرية: ايوه، اتفضل!

انور: ان حضرتك نمرة لوحدك عن بقية العالم، أنا ما وردش على كده أبدا، أنا شفت ستات عدد شعر راسى، وانما بالجرأة المفتوحة، المكشوفة دى، وبالدب والقفز ده، لا.

فكرية: جايز يكون فى كلامك شىء من الحقيقة.

انور: شىء من الحقيقة؟ انا احلف لحضرتك ان الحقيقة هى اللى شىء من كلامى ان ايه ده! لو حضرتك تعرفينى من عشرين سنة ما كنتيش تلبخى وياى بالشكل البطال ده، داخله على فى البيت زى البوليس، زى النيابة وناقص كمان تمسكى عصايه وتطيحى فينا، حضرتك مترببة فين؟ هنا فى مصر؟ مش ممكن، دى حاجة مش موجودة أبدا.

فكرية: اتصور زى ما انت عاوز، قول اللى انت عاوزه، رأى حضرتك عندى زى قلته.

انور: طبعا، رأى الدنيا كلها عند حضرتك زى قلته انت تسألنى فى حاجة؟!

ويفرقع اطار آخر فى سياة الست، ويصبح لزاما عليها أن تبيت فى بيت أنور.

فكرية: يعنى انسدت من كله؟ ملزومة أبات هنا!

أنور: تباتى هنا؟!

فكرية: امال يعنى أبات فين؟ فى الشارع؟

انور: فى الشارع، فى الحارة، أنا مش مسئول عن حضرتك.

فكرية: اما انا يا اخواتى ما شفتش أفندى مجرد بالشكل ده.

انور: لا من فضلك، اباحه مش لازم.

فكرية: انت حيطة؟ انت جته من نحاس؟ انت صنم؟ ما فيش دم؟ ما فيش مروءة؟ ما فيش نخوة؟

انور: ما فيش مروءة، ما فيش نخوة، المهم أنا بيتى مش وكالة.

ويتدخل الاستاذ سفرجل، صديق أنور، ليفهمه حقيقة المرأة الوقحة التى دخلت بيته:

سفرجل: انت فاهمها مين دى؟ فتح عينك، حط عقلك فى دماغك، دى فكرية هانم، بنت الزعفرانى بك أكبر جواهرجى فى البلد، مليون ونص مليون جنيه.

انور: ان شا الله يكونوا تسعين مليون جنيه، يهمنى ايه؟ بنت الجواهرجى، بنت الشريتلى، أنا مالى؟

فكرية: بنت الشريتلى يا افندى يا موظف يا بتاع الانتيكخانة؟

هذه القوة فى رسم الشخصيات، هذا الصدام العالى الصوت بين قوتين متساويتين وان اختلفتا فى المركز الاجتماعى والفكرى، هذا الايقاع السريع للحوار الذى يسمح «بلعبة الشيش» المعروفة فى مسرحيات الافكار، كانت كلها شيئاً جديداً على المسرح الفكاهى فى مصر[1] بالاضافة ـ طبعا، وقبل كل ما تقدم ـ إلى شخصية فكرية ذاتها: المرأة النمرة ذات القوة غير العادية، فهى كما يلاحظ أنور فى الحوار، شىء جديد على مجموعة النساء المصريات فى المسرح الفكاهى.

على أن الكوميديا الشعبية ـ مع ذلك ـ لا تريد أن تفارق هذا الموقف الأوربى الواضح، نجدها هنا ممثلة فى فاصل الردح الذى يقوم بين انور وفكرية تسميه: انور عجة. أنور بطارخ، أنور بعجر، ويسميها أم زعيزع وبنت طرزان، مفترسة ... الخ.

وإلى جوار هذا نجد فى المسرحية شخصية الخادم «اللهلوبة» التى تجمع بين الذكاء والجرأة والاندفاع والرد الحاضر، والتى لا يمنعها شىء أو شخص عن إبداء رأيها الصريح فيما حولها ومن حولها، وهى شخصية تتكرر فى مسرح الريحانى، وقد أصبحت فيما بعد[2] شخصية تقليدية فى الأعمال الكوميدية كلها ما بين مسرح وسينما.

وهى فى مسرحية «الدلوعة» اسمها زبيبة، والصفة التى تميزها عن بقية الخادمات هى ترديدها الدائم للأمثال الشعبية واحداً وراء الآخر، تقول زبيبة وهى تحاول اقناع ضيفى مخدومها المستديمين بأن ينتظرا حتى يعود صاحب البيت انور عزمى، وذلك قبل أن تهيىء مائدة العشاء:

ـ يا اخواتى على مهلكم، زمانه جاى، الغايب حجته معاه، واللى ما تصبحه وتماسيه ما تعرف ايش جرى فيه، واللى تحبه م القلب ما تمسكلوش على ذنب واللقمة لا تحلى ولا تطيب الا فى وجود الحبيب.

هذه الشخصية الدينامية، بالإضافة إلى شخصيات الموظفين الذين يعمل انور عزمى معهم أو تحت رئاستهم ومشاهد الديوان عامة وما يجرى فيه والنقد الذى يوجه له، هى إضافة الكاتبين على الهيكل الفرنسى للمسرحية، وهو هيكل يبدو واضحاً رغم التمصير، فإن أنور عزمى الموظف الصغير ذا الثمانية عشر جنيها شهرياً، يسكن فيللا من طابقين فى الريف المتاخم للقاهرة ويقتنى كلباً فى الجنينة، وأسماكاً للزينة فى الصالون، وله أوزة اسمها كاترينة، ويتحدث عن طقم السرفيس فى غرفة الطعام، ويلبس الروب دى شامبر ويستضيف اثنين من نجوم السينما، هما الممثلة كناريا، والمخرج العظيم سفرجل ما يزيد عن أربعين يوماً، وحين

(١) باستثناء مسرحية المرأة الجديدة لتوفيق الحكيم التى عرضت عام ١٩٢٣، وان لم تترك أثرا ذا بال على الكوميديا. «بينما لم تعرض زميلتها الارقى منها: رصاصة فى القلب» الا عام ١٩٦٥.

(٢) لها سابقات ـ مع ذلك ـ فى مسرحيات محمد تيمور والكسار.

يفرقع اطار سيارة فكرية، يقنع سائق السيارة سيد، الخادم زبيبة بأن تستقل معه قطار الثانية صباحا الى القاهرة على أن يعودا فى السادسة من الصباح ذاته لتستأنف زبيبة خدمتها.

وكانت الخادم قد وقعت فى غرام مفاجىء بالسائق.

كل هذا يظهر من خلاله الهيكل الفرنسى للمسرحية. وقد أصبح مألوفا فى مسرحيات الريحانى أن يبدو هذا الهيكل من وراء الكسوة المصرية التى جهد نجيب الريحانى وبديع خيرى فى اضفائها عليه. ففى مسرحية «لو كنت حليوة» عام ١٩٣٦ نجد موقفا رئيسيا آخر مجتلباً من المسرح الفرنسى. وفيه يبدو طالب الطب الفاشل فريد واقعاً فى ورطة كبيرة، فقد أنجب ابناً غير شرعى من ممثلة طويلة اللسان، جاءت تهدده بأن يثبت أبوته للولد وإلا فإنها ستفضحه.

ويتطور الموقف من بعد لتدخل فيه عقدة أخرى، فإن سوسن، أخت فريد، تحت مهندسا شابا يعمل فى خدمة أبيها، عبد الحفيظ بك، ولا يجرؤ على أن يتقدم لخطبتها لضآلة مركزه الاجتماعى، فتقرر البنت وحبيبها وأخوها أن يتهموا الكاتب شحاته بأنه أغرى سوسن، وتزوجها فى السر، حيث أنجبت منه ولداً، وذلك حتى يرضى الأب بأن يزوج البنت من حبيبها المهندس، درءا للفضيحة، وعوضا عن أن ينزل إلى مستوى تزويج ابنته من كاتب حقير.

هذا الموقف الذى سبق أن وجدنا نظيراً له فى مسرحية «العصفور فى القفص» لمحمد تيمور (يبدو واضحا أن المسرحيتين قد نهلتا من نبع واحد هو المسرح الفرنسى) يتخذ منه المؤلفان بديع ونجيب هيكلاً عظيماً للمسرحية ويكسوانه باللحم المصرى، فيدخلان شخصية ليلى، البنت المصرية التى فاتها قطار الزواج، والتى تتشوق إلى الزوج، وتبحث عنه بكل وسيلة مضحكة، كما يدخلان بعض الشخصيات التقليدية التى سبق الإشارة إليها من أمثال المتغطرسة الغبية يلدز هانم التى يتعاون كاتبها القبطى غبريال مع شحاته، ومخدومه عبد الحفيظ بك فى سرقة مستحقاتها من الوقف.

ومع هذه الشخصيات المنتزعة من البيئة المصرية، ومن تراث الكوميديا الشعبية، يدخل النقد الاجتماعى وهو يتركز هنا فى نقد نظام الاوقاف، وكشف السرقات التى يرتكبها نظار الوقف ومن يلوذ بهم من تابعين. كما أن النقد يتطرق أيضاً إلى ظاهرة التفاخر الاجتماعى بين الأغنياء، وتتخذها المسرحية مادة ممتازة للفكاهة، على نحو ما يحدث فى الفصل الأول من المسرحية، حين يرسل عبد الحفيظ بك كاتبه شحاتة لدار الكتب، ليستخرج شجرة الأسرة، ويرد بها على اتهامات يلدز هانم له بأنه من أصل متواضع، كما يرد بها على غمزات ليلى، أخت زوجته، العانس التى سبقت الإشارة إليها، وهى تتخذ منه موقفاً معادياً:

عبد الحفيظ: شحاته افندى ناسخ بيده صورة من الكتبخانة عن تاريخ العائلة منشور فى كتاب اسمه ... اسمه ايه يا شحاته أفندى؟

شحاته: الجبرتى يا سعادة البيه.

عبد الحفيظ: أهو الجبرتى ده لا أعرفه ولا يعرفنى. مفيش مصلحة. قول. لقيت ايه؟

شحاته: ما تخليها لبعدين يا سعادة البيه.

عبد الحفيظ: (بشخط) با أقول لك قول ...

شحاته: حاضر يا أفندم ... ما هو التاريخ يعنى شوية ...

عبد الحفيظ: ديهدى!

شحاتة: فى سنة ١٢٨٠ هجرية كان لسعادتك حد اسمه فلفل فتح الباب أبو الديوك.

عبد الحفيظ: مضبوط، كان غاوى المضاربة بالديوك وطلعت عليه الشهرة دى.

ليلى: جدك كان اسمه فلفل!

عبد الحفيظ: كانوا بيدلعوه يا ستى، أبوه ما خلفش غيره، هيه؟

شحاتة: فى يوم جمعة كان أول رمضان، حضر الوالى فى ميدان الرصدخانة وبعت فى الحال يستدعى جد سعادتك، الله يرحمه فلفل فتح الباب أبو الديوك.

عبد الحفيظ: كويس، الوالى بعت ينده لجدى، قول يا شحاتة أفندى.

شحاتة: فحضر جدك الله يرحمه، وقدامه صفين من العساكر، ووراه جموع من الشعب بتهلل.

عبد الحفيظ: تيجى تسمع يلدز هانم المجرمة، قول يا شحاتة قول.

شحاتة: أنا من رأيى نكملها بعدين بقى يا سعادة البيه.

عبد الحفيظ: ما تنرفزنيش ... قول.

شحاتة: فوقف المرحوم جدك قدام الوالى ... قام الوالى من على كرسيه.

عبد الحفيظ: وسلم عليه؟

شحاتة: لا يا سعادة البيه، وتف فى وشه.

عبد الحفيظ: الوالى تف فى وش جدى أنا؟

شحاتة: ايوه يا أفندم، وأمر بجلده ١٣٠ جلدة، لانه سرق كل الديوك اللى كانوا فى تقفيصة الوالى.

عبد الحفيظ: ديوك؟ ايه الكلام الفارغ ده؟ الجبرتى بيقول كده؟

شحاتة: أيوه يا سعادة البيه. ثم جدك الله يرحمة كان من أرباب السوابق، لانه اتحكم عليه بالسجن خمس مرات.

عبد الحفيظ: جدى أنا اتحبس؟

شحاتة: أيوه يا أفندم اتحبس، أنا لما شفت كده فى الحقيقة اتغميت قوى، وبقيت متعشم أن الحبس ده يكون لاسباب سياسية، لاعمال خطيرة، لمجازفات عظيمة، حاجة والسلام تعمل لانسان حيثية، تطول الرقبة، تكبر القيمة، انما مع الأسف كله ديوك، ديوك، ديوك.

ليلى: ديوك؟

شحاتة: ايوه يا ست هانم، كان الله يرحمه يسطى على التقفيصة من دول، يسيب

الفراخ ويخطف الديوك وعلشان كده سموه فتح الباب أبو الديوك.

ليلى: وفتح الباب بقى مش باب صلاح الدين، باب التقفيصة؟

عبد الحفيظ: جتك داهيه فى أخبارك، أنا جدى يكون تاريخه بايخ بالشكل ده؟ يسرق ديوك؟

شحاتة: يا أفندم أنا كمان اتضايقت لما شفت كده، أنا طبعا من توابع سعادتك، وكان يهمنى ان اللى باشتغل عنده يبقى له جد معتبر، واذا كان ولا بد يكون حرامى، حتى حرامى الماظات، وثايق تاريخية، وثايق سياسية، سرقات عالية شوية، انما ديوك؟!

عبد الحفيظ: بقى اسمع هنا.

شحاتة: افندم.

عبد الحفيظ: السيرة دى لو طلعت بره، وخصوصا ليلدز هانم حاقطم رقبتك.

شحاتة: لا يا أفندم، هوه أنا مجنون؟ عيب، ومع ذلك ما تضايقش نفسك، أغلب الناس المطرطرين اللى انت شايفهم دول لو بحثنا فى الجبرتى ..

عبد الحفيظ: خلاص!

شحاتة: خلاص يا أفندم ... خلاص.

✲✲✲

حتى النهاية ظلت كوميديا الريحانى أمينة لنشأتها الاولى فى حضن المسرح الشعبى، اليه كانت تلجأ كلما تعثرت الجهود لدفع الكوميديا المصرية خطوات أخرى فى طريق العمل المسرحى المتقن ومن الكوميديا الشعبية كان الريحانى وبديع خيرى يتزودان حتى فى مسرحيات النضوج. ففى مسرحية «أوربية» ناضجة التكوين مثل مسرحية «حكاية كل يوم» نجد نمرة معروفة من نمر الكوميديا المرتجلة، هى نمرة التمثيل الصامت، يلجأ اليه الممثل الشعبى كى يخرج من ورطة تعبيرية وقع فيها. ففى فصل «كامل وأولاده» يقع كامل وصديقة فى ورطة كهذه حين يحتاجان إلى بيض فيطلبانه من صاحب فندق فى باريس بلغة الاشارة - فالاثنان لا يعرفان الفرنسية. يقلد كامل صوت الفرخة ويقلد الافندى صديقة صوت الديك، ويقوم الاثنان فيما بينهما بمحاكاة فكاهية لعملية وضع الفرخة لبيضه، يمثلها طربوش يتدحرج بين فخذى كامل حتى يصل الارض، فيفهم صاحب الفندق المطلوب ويأتى به.

وفى مسرحية «حكاية كل يوم» وحوادثها هى الأخرى تدور فى فندق، يقوم موقف مشابه حين يهل على موظفة الاستقبال شاب أخرس يطلب فرخ ورق، فيعبر عن نفسه بلغة الاشارة: الرفرفة بالجناحين تعبير عن «الفرخ» ومربع كبير يعنى الورق، والمقصود: فرخ ورق، ثم يطلب مظروفات خالية من اسم الفندق، فيصور بالحركة شكل بيضة، ويرمز الى المظروف بحركة القطار، ويكون المطلوب مظروفات «بيضا». وهذا كله ما يفهمه على الفور صلاح (الريحانى) ويقوم بترجمته لموظفة الاستقبال التى تستبد بها الدهشة. وفى مسرحية من أواخر ما كتب الصديقان خيرى، والريحانى، وهى مسرحية «الا خمسة» نجد حشدا كبيرا من

شخصيات المسرح الكوميدى الشعبى، كما نجد موضوعا أثيرا لدى الكوميديا الشعبية.

أما الموضوع فهو البحث عن كنز مخبوء، تقوم بالبحث عنه شخصية محبوبة يتمثل فيها الشعب نفسه ويود لها من صميم الفؤاد أن تعثر على الكنز فعلا - تلك هى شخصية سليمان الزعفرانى المحامى المفلس، الشريف المتطلع. وأما الشخصيات المنقولة من الكوميديا الشعبية، فنجد بينها التركية المتغطرسة، واليونانى العبيط[1]، والتاجر البلدى المتفاخر الساذج، والخادمة «القارحة» والابن العبيط، والام البلدية المفرطة الحنان، والتركى الجلف. كما نجد كمية لا بأس بها من وقود الكوميديا الشعبية الذى لا غنى عنه قط، وهو الردح.

وعن طريق احكام الربط بين الكوميديا الشعبية، وكوميديا الجماهير العريضة المنقولة من فرنسا وعن طريق شىء من النقد الاجتماعى غير الثورى استطاع بديع ولجبيب أن يقدما عدداً كبيراً من المسرحيات أمتعت الناس، وأقنعتهم بأن ما يشاهدونه على المسرح هو جزء من حياتهم فعلا.

وبهذا اتصل تيار الخلق الكوميدى ولم ينقطع، وهو التيار الذى قدم نماذج ناضجة منه ابن دانيال، وكافح يعقوب صنوع كفاحاً فكرياً وعضلياً حتى استطاع أن يعيده إلى الحياة فى عصرنا الحديث.

✲✲✲

(١) الابن العبيط فى الكوميديا المرتجلة شخصية معروفة ومستقلة.

خاتمة:

مولد الكوميديا الجديدة

فى عام ١٩٥١ انتهى نعمان عاشور من كتابة أولى مسرحياته «حياتنا كده» وهى التى أسماها فيما بعد «المغماطيس» ووصفها بأنها «كوميدى من أربعة فصول».

كان قد انقضى على وفاة الريحانى حوالى عامين، وكان الكسار قد ترك ميدان الكوميديا - عمليا - قبل ذلك التاريخ بسنوات، وبدا للناس أن الميدان قد أصبح خالياً من المبدعين، وأن سنوات طويلة لابد أن تمر قبل أن يقوم من يستطيع ملء الفراغ الكبير الذى تركه هذان القبطان الكبيران من أقطاب الكوميديا. ولكن تاريخ الأدب المسرحى كان قد قرر شيئا آخر.

ففى عام ١٩٤٢، كانت كلية الآداب من جامعة فؤاد الاول، قد أخرجت إلى الحياة، من بين خريجيها العديدين فى ذلك العام، شاباً خفيف الظل، حلو الدعابة مر النقد، ذكى الفؤاد، تمور فى قلبه وفكره رغبات عارمة للثورة على مجتمع كان يراه متعفنا فى كل مظهر من مظاهره. وكان هذا الشاب يجمع بين الفكر الاشتراكى، والرغبة فى «أداء» هذا الفكر على نحو بصرى، مجسد أمام جمهور، وكان قد جرب حظه من قبل، أيام الدراسة، فى كتابة اسكتشات تمثيلية كان يقرؤها بنفسه على زملائه فى الدراسة، فإن لم يجد منهم تطوعاً لسماعه، ألقى عليهم القبض إلقاء وأصر على أن يسمعهم أعماله، أقبلوا عليه، أم اعرضوا.

وكان هذا الشاب هو نعمان عاشور.

وكوميديا «المغناطيس» هى نوع جديد من الكوميديا المسرحية التى عرفتها بلادنا، والتى استعرضنا مراحلها المختلفة وألوانها فيما تقدم من صفحات. إن انتماءاتها الى الكوميديا الشعبية قليلة لدرجة تلفت النظر، وهذه حقيقة سنثبت حالاً مدى ما فيها من كسب وخسارة لفن الكوميديا بوجه عام. وحتى حينما تلتقى كوميديا نعمان عاشور بنماذج وشخصيات من الكوميديا الشعبية، لا تلبث عين الكاتب الفاحصة، وروحه النافذة الى جوهر الأشياء أن تتسرب إلى داخل الوعاء الذى تعرض الكوميديا الشعبية مظهره الخارجى وحسب، فإذا بالشخصية النمطية تتحول عند نعمان عاشور إلى شخصية كاملة الاستدارة، لأنه سرعان ما يكتشف ما يدور داخلها من صراع وانقسام وما يمور فى أعماقها من رغبات وأحاسيس متعاقبة.

إذ ذاك تتحول شخصيات الكوميديا الشعبية إلى كائنات حية، وتترك جذورها، ولا يعود لها من الأصل إلا المظهر الخارجى. وقد كتب نعمان عاشور «المغناطيس» ليضحك الناس ويغيرهم معا، أملى عليه هذا الهدف المزدوج ثورته الاجتماعية وفكره الاشتراكى، وساعده حبه للناس ورغبته الطبيعية فى مخالطتهم - بل فلنقل انتماؤه الطبيعى لهم، واحساسه غير المغلوط بأنهم أهله وناسه فعلاً - على أن ينتزع موضوعه من حياة الناس الفعلية لهذا - مرة أخرى - تحركت تماثيل الكوميديا الشعبية - تحت بصر نعمان عاشور، وضاقت القوالب بما احتوت فتفجر منها الإهاب، وأصبحنا إزاء كوميديا جديدة ولدت بين ظهرانينا، وأصبحت تعرف فيما بعد «بالكوميديا الانتقادية» - المصرية حقاً، مولداً، وفكراً، وعاطفة، وروحاً.

تعرض مسرحية «المغناطيس» لمصائر أفراد أسرة مصرية من الطبقة الوسطى الصغيرة تعيش فى القاهرة فى أواخر الاربعينات، رأس الأسرة سيدة فى الخمسينات مات زوجها، وكافحت الكفاح المر التقليدى الذى يخوضه أفراد طبقتها فى مواقف مماثلة من أجل تربية ولد لها وبنت مات عنهما الزوج. أما الولد فقد واصل دراسته حتى سافر إلى فرنسا لدراسة علم التحليل النفسى، وعاد بعد سنوات ليواجه وضعاً قلقاً مزعزعاً، فهو ضائع بين حضارة متقدمة قطف ثمارها سنوات متصلة، وبين تقاليد وعادات موروثة عرفها منذ بدء حياته. وهو مضطر إلى العيش فى حى شعبى هو درب عجور حيث الناس ينظرون إليه على أنه نوع من شمهورش، ويتوقعون منه الخدمات ذاتها التى يقدمها ذلك الوسيط بين الإنس والجن.

وأخته، البنت الناضجة قمر، تعلمت حتى أصبحت مؤهلة للتدريس فى إحدى المدارس الإبتدائية، وهى محيرة بين أن تصبح امرأة عاملة، وبين أن تعيش حياة الدعة والكسل والعبودية التى يقدمها لها تاجر موسر تقدم لخطبتها.

حول هذه النواة الاجتماعية التى تصور مصر فى مرحلة انتقال، وتقدم شخصيات قلقة، محيرة بين عالم يموت وآخر لم يولد بعد، يدير نعمان عاشور أحداث مسرحيته ويضيف إليها مزيداً من الشخصيات.

هناك التاجر الغنى المستغل، الذى ينتمى بلا تردد الى مجتمع الثروة، والنصب

والاستغلال: حسين أبو المال، وهو يتقدم «لشراء» البنت قمر، واثقاً من سحر ماله، وقدرته على أن يتخطى عقبة الفارق الكبير فى العمر بين العريس والعروس. وهناك عطوة أفندى الكاتب بمحل «أبو المال» الذى يسخط على الظلم، ويحتج على النصب، ولكنه عاجز عن أن يفعل شيئا، غير تناول المخدرات، وهو الآخر محير بين السخط على المجتمع الرأسمالى، وبين الرغبة المحمومة فى أن يقع له نصيب من الغنائم التى يوزعها ذلك المجتمع على أفراد منتقين منه. وهناك الست فرحانة التى تجمع بين مهنة الخاطبة ومهنة الوسيط التجارى، وتشارك الحاج «حسين أبو المال» تجارته القذرة فى قوت الشعب، وتوفق بين الرؤوس فى الحلال، لا يهمها أى رأس تجمع على أى رأس! وهناك التاجر الشريف، والأخ الاصغر «المنكسر» للحاج «حسين أبو المال» وهو محمود، الذى التهم أخوه الاكبر نصيبه من الميراث، ووظفه فى المحل الذى كان ينبغى أن يكون شريكاً فيه، ولا موظفاً، يقنع براتب صغير يعيش منه.

ولو ألقينا نظرة فاحصة على هذه الشخصيات الرئيسية، لوجدناها فى الاساس شخصيات نمطية، بعضها معروف فى حقل الكوميديا الشعبية. عطوة أفندى، بما يجمع من مكر وغباء، ونقد لاذع، وقدرة على التهريج وحيلة لا تنفد، تعينه على الخروج من المآزق، هو فى أساسه المهرج الشعبى، أو الأراجوز. والست فرحانه هى الخاطبة التقليدية - فى الجوهر - التى عرفتها الكوميديا الشعبية من أيام ابن دانيال وغريب، هو شمهورش، الساحر، القادر على أن يأتى بالمعجزات ويغير مصائر البشر. والحاج حسين هو الشرير، أو الأب، أو العجوز، الذى يحاول التحكم بقوته أو ماله، أو مركزه فى مصائر الشباب، ويربط إلى هيكله المحطم زوجة شابة متفجرة بالحياة. ومحمود أبو المال هو الشاب الطيب، أو العاشق الذى يطمح إلى أن يجمع شمله بالفتاة التى يهفو إليها قلبه.

ولو قصرنا الحديث على هذه الشخصيات الرئيسية لوجدنا أن أساس المسرحية شعبى فعلاً.

غير أن نعمان عاشور لا يترك هذه الشخصيات التقليدية وشأنها، وإنما هو يتسرب إلى داخلها واحدة واحدة، فيكشف لنا عن شىء طريف حقاً. إن مأساة كل من هذه الشخصيات انها لا تلعب الدور الذى يهيؤه لها تاريخها السابق وانتماءاتها الطويلة إلى الكوميديا الشعبية.

غريب الفنجرى ليس شمهورش، بل هو احتجاج فعلى وفكرى على شمهورش، وإن كان به جزء ملحوظ من الشعوذة. وعطوة أفندى ليس أراجوزا، وإنما هو رغبة متصلة فى التخلص من الأراجوزية فى نفسه، وفى نفوس الآخرين. انه احتجاج قائم على وجود «الأراجوز» فى حياتنا، كل ما هنالك أنه لا قدرة له على التخلص من الأراجوزية فى نفسه وفى الغير، ومن ثم تجمع شخصيته بين الأراجوز وبين نقيضه. وحسين أبو المال، ليس التاجر المستغل وحسب، وإنما فى أعماقه شىء يحتج على هذه الشخصية، ويطالبه بالعودة الى أصوله البسيطة، أيام أن كان تاجراً شريفاً مكافحاً. وقمر التى تتحرك أحداث حياتها فى مجرى تقليدى تعرفه

الكوميديا دى لارتى والكوميديا المرتجلة المصرية حق المعرفة، إذ تجعلها تتزوج ـ رغماً عن أعمق أعماقها ـ من سيد موسر، وتهيؤها بهذا لدور الزوجة الشابة الغزلة، التى تعرفها الكوميديا الشعبية كما تهيىء زوجها للدور التقليدى: دور الزوج العجوز المخدوع ـ قمر هذه تحتج على هذا الدور احتجاجاً واضحاً، فتتبين أن الغنى هباء، وأن العيش فى فيللا فاخرة يساوى السجن، ولكنها لا تصبح زوجة غزلة، ولا تبحث عن الصحاب، وإنما تجد العزاء فى الكتب والموسيقى العالمية.

شخصية واحدة فقط من هذه الشخصيات التقليدية الأساس هى شخصية الأخ المنكسر محمود، تظل على حالها، فلا تحتج وإن كان مصيرها لا يظل تقليديا، فإن محمود لا يحصل على الفتاة التى يحبها كما تقضى بهذا تقاليد الأدب الشعبى عامة!

أما شخصية الخاطبة فرحانة، فإن نعمان يضفى عليها حيوية كبرى، ويمنحها دوراً كبيراً فى المسرحية تتحول معه من مجرد وسيطة زواج وتاجرة، إلى محركة لاحداث المسرحية وعامل هام فى حل عقدتها. وبهذا تستدير الشخصية إلى حد واضح، ونسى ـ فى غمرة الأحداث ـ أنها فى أساسها هى الشخصية النمطية المعروفة فى الكوميديا الشعبية.

هذه هى المسرحية التى أذنتنا بمولد الكوميديا الجديدة، وكانت بشيراً بسلسلة من مسرحيات مماثلة قدمها أنصار الكوميديا الانتقادية القائمة على الفكر الاشتراكى.

وكما رأينا، أدارت هذه الكوميديا الجديدة ظهرها ـ تقريباً ـ للكوميديا الشعبية القائمة على تقاليد الكوميديا دى لارتى الايطالية وأصول الفصل المضحك المصرى. والتى تعتمد فى جزء هام منها على فن الممثل ـ المهرج، القادر على الابتكار الفورى، واعتمدت بصفة أساسية على قدرة المؤلف وفكره ونظرته الاجتماعية.

وقد كان من أثر هذا أن زاد العمق فى الكوميديا الجديدة ـ العمق الفكرى والفنى معا، فالفكر واضح فى مسرحية «المغماطيس» والرسالة الاجتماعية لا تخطؤها عين، بل هى فاقعة فى بعض المواضع. والفن المسرحى ـ وخاصة فن رسم الشخصيات ـ وإدارة الحوار الذكى لمشاكل للواقع، متقدم أيضاً عن نظيره فى الكوميديا الشعبية. وهذان مكسبان لا شك فيهما، أسهما فى رفع المسرحيات التى قدمتها هذه الكوميديا الجديدة الى مستوى الادب المسرحى، إلى جانب كونها أعمالاً مسرحية قابلة للتمثيل.

غير أن ما كسبته الكوميديا الجديدة من عمق، قد خسرته فى الانتشار، فان هذه الكوميديا قد بالغت فى النأى عما ألفه الناس من شخصيات وحوادث وموضوعات، واعتمدت فى نجاحها على قوة الفن والفكر فقط، دون الاستناد الى تراث الاجيال. لم تفعل هذا عامدة، وإنما لأن كتاب الكوميديا الجديدة، رغم عطفهم البالغ على القضايا الاجتماعية، بما فيها قضايا الشعب عامة، انما هم فى جوهرهم يمثلون الطبقة الوسطى الصغيرة، واهتماماتهم، وموضوعاتهم، ومواقعهم الفكرية، وتدريبهم الفنى كله نابع من وجهة نظر الطبقة الوسطى الصغيرة.

وقد نتج عن هذا أن أصبحت الكوميديا الجديدة تعبيراً عن مثقفى الطبقة الوسطى الصغيرة، مما يدفعنى الى تسميتها كوميديا المثقفين. وقد كان لهذه الكوميديا دوى كبير يوم مولدها ولأيام طويلة بعد هذا المولد.

ولكن هذا الدوى لم يؤثر كثيراً على الكوميديا الشعبية، وظلت هذه قوية، قادرة على جذب أعداد كبيرة من المتفرجين، أكبر بكثير مما جذبت كوميديا المثقفين.

إن الأزمة التى تجد كوميديا المثقفين فيها نفسها الآن، راجعة فى أساسها الى ضعف صلتها بكوميديا الشعب، ولا أمل أمام كوميديا المثقفين فى مزيد من الحياة والانتشار، إلا إذا تعلمت من الكوميديا الشعبية كيف تضحك المتفرج حتى تتحرك أجهزته المادية جميعا الى جوار ما أنجزته كوميديا المثقفين من تحريك وتنشيط لاجهزة الفكر عند عملائها المحدودى العدد.

